

Tesis doctoral

Fundamentos biológicos de la creación:

Animales en el arte y arte animal

por Concepción Cortés Zulueta

Directora: Patricia Mayayo

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid

Noviembre de 2015



Volumen II

Capítulo 4 (I y II)
Conclusions
Conclusiones (Traducción)

CAPÍTULO 4 (I): ANIMALES NO HUMANOS COMO AGENTES, COLABORADORES, Y ARTISTAS.

SI NO TE MUEVES, ERES UNA SETA

Cuando empecé en la universidad, lo hice estudiando la carrera de biología, y no la de historia del arte. Tomé esa decisión porque me gustaban (me gustan) los animales, y la naturaleza. Y también en parte porque existía una tradición familiar que mi abuelo materno, Carlos de Zulueta y Cebrián, me recordaba de cuando en cuando. Mi bisabuelo (su padre) Antonio de Zulueta y Escolano, había sido un pionero del estudio de la genética en España, y el introductor de la genética experimental en el país. Sobre todo a través de sus experimentos con el coleóptero crisomélido *Phytodecta variabilis*, gracias a los cuales demostró con suma elegancia que había genes que se expresaban en el cromosoma Y, a diferencia de lo que se sostenía entonces¹ [Fig. 257]. Éste sólo es uno entre muchos otros logros, como ser traductor de obras científicas (entre las que se encuentra *El Origen de las Especies* de Darwin²); el haberse erigido en un precoz defensor de los parajes naturales y el medio ambiente, lo que le llevó a abogar por la conservación del Palmeral de Elche³; preservar las colecciones del Museo de Ciencias Naturales como director interino del mismo durante la Guerra Civil, o transmitir su pasión por la biología y el trabajo bien hecho a las decenas de generaciones de alumnos que pasaron por su Laboratorio de Biología⁴. A pesar de la herencia familiar, no llegué a terminar la carrera. Circunstancias personales, y el énfasis machacón de la gran mayoría de las asignaturas en la bioquímica (cuando lo que

¹ De Zulueta, Antonio. La herencia ligada al sexo en el coleóptero *Phytodecta Variabilis* (Ol.). *Eos, Revista Española de Entomología*. Tomo 1, Cuaderno 2 (1925): 203-31.

² Una edición que Espasa Calpe publica y republica. Sin contar para ello, por cierto con el consentimiento de la familia.

³ Carta del alcalde de Elche en posesión de la familia. En agosto de 2015, la comparsa de los Caballeros Halcones realizó un magnífico homenaje a Antonio de Zulueta para conmemorar este hecho, e hizo entrega de una placa a la familia.

⁴ En fecha reciente, con la ayuda de mi madre, Concepción de Zulueta Luchsinger, hemos realizado una pequeña exposición homenaje y una comunicación relacionada en el congreso de Posguerras que tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid. Una manera de reparar, al menos parcialmente, el olvido y el ostracismo en el que cayó la figura de mi bisabuelo tras ser depurado. Debido, fundamentalmente a sus conexiones familiares (era hermano de Luis de Zulueta y Escolano, que fue ministro de la Segunda República, así como cuñado de Julián Besteiro, Presidente de las Cortes). En el futuro, es posible que desde la familia emprendamos otras actividades conmemorativas, entre las que podría incluirse la publicación de un libro o de una biografía. Cortés Zulueta, Concepción. "Escarabajos de portada: Antonio de Zulueta y la iconografía de la introducción de la genética en España". *Actas Congreso Posguerras. 75 aniversario de la Guerra Civil Española (Madrid, Fac de Geografía e Historia, UCM, 2014)*. (Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2015).

a mí me gustaba eran los animales "grandes" y la etología), me llevaron a desilusionarme, a cambiar de rumbo, y a optar por una rama del conocimiento completamente distinta.

Por el camino recibí una formación científica, que con el tiempo me ha permitido tener una visión mixta de las cosas. De las ventajas y desventajas que tenían los enfoques científicos y de humanidades de los mismos problemas, de cómo podían enmendarse, complementarse y fortalecerse mutuamente. Una visión y un planteamiento que explican esta tesis y su quizás excesivamente ambicioso enfoque, así como los defectos y debilidades derivados de éste; ojalá también sus fortalezas y novedades. Además, en esos años de biología hubo tiempo para alguna que otra anécdota. En especial, no puedo evitar acordarme aquí de una en concreto. El profesor hablaba de la evolución de la clasificación de los seres vivos⁵, así como de las confusiones que se habían dado en el pasado con ciertos organismos que no parecían seguir las reglas comunes a su categoría o grupo, y acababan mal clasificados. Como las anémonas o los corales, por ejemplo. Esos organismos marinos que aparentan ser flores o plantas, y que como se quedaban en el sitio y no parecían moverse, se creyeron vegetales. Después de todo, la definición más típica de un vegetal es la de "ser orgánico que crece y vive, pero no muda de lugar por impulso voluntario"⁶. Incluso, hoy en día, quienes no saben de biología se confunden, y les resulta raro que les intentes convencer de que, en realidad, son animales. En la clase, según apuntaba todo esto, el profesor levantó un dedo acusador y nos preparamos para alguna de sus salidas. Era frecuente que recurriera a algunos de los que nos sentábamos en la primera fila y nos cortara virtualmente un trocito de hígado, o nos sometiera a algún que otro experimento mental del estilo. En esta ocasión se limitó a mirarnos, y a afirmar: "En conclusión, si no te mueves... eres una seta". La clase, llena a reventar, estalló en carcajadas.

Si no te mueves eres una seta. La frase en sí tiene más miga que el mero chiste. De entrada, una seta es sólo una parte de otro de esos grupos de organismos que nos rompen los esquemas. A pesar de que tendamos a percibirlos como plantas o vegetales, las setas típicas son el cuerpo fructífero de un grupo concreto de hongos, que dentro de la fase sexual de su ciclo de reproducción servirían para producir y

⁵ En la actualidad, se sigue una clasificación en cinco reinos (animales, plantas, hongos, protistas y moneras=procariotas); pero sometida a otra que la antecede en términos evolutivos (que no históricos), separada en tres dominios en función del tipo de células (procariotas: arqueas y bacterias; y eucariotas).

⁶ "Vegetal". <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=nS9VafGeHDXX2K29cKdI> Último acceso 20 de abril de 2015. En la última y más reciente edición del diccionario, esta definición parece haberse actualizado.

diseminar las esporas⁷. Pero no es mi intención extenderme en este tipo de detalles, sino hablar un poco de esas criaturas que nos chocan, que desafían nuestras categorías. Para, de este modo, señalar y destacar cuáles serían esos requisitos que sentimos que estos seres traicionan, esas características que sobran o cuestionan nuestro diagrama habitual de las cosas, rasgos que no deberían estar ahí, que no cuadran del todo. Que, de una manera incierta o imprecisa, se oponen a unas reglas no del todo escritas.

En ese esquema intuitivo de las cosas y del mundo, pues, las anémonas, corales y similares deberían moverse mucho más para no ser confundidas con plantas (o con setas). Pero el hecho de que las plantas se muevan de manera visualmente apreciable también puede resultar turbador. Si se limitan a crecer, o a orientarse lenta e inadvertidamente hacia la luz del sol, todo está bien, en su sitio. Pero si verdaderamente se "mueven", la cosa cambia, nos desconcierta e incluso inquieta. Es lo que sucede con algunas plantas carnívoras, que cierran lo que parecen pegajosas mandíbulas vegetales sobre un insecto despistado, y que han sido protagonistas de unas cuantas películas de terror. O con el pepinillo "del diablo", cuyas semillas salen disparadas (como si la planta las escupiera) cuando su fruto está maduro⁸. En las clases de botánica también me sorprendió el ciclo haplodiplonte de los helechos y descubrir la movilidad de sus flagelados gametos masculinos, que utilizarían la humedad para desplazarse en busca de los femeninos. Pero lo que más me fascinó no fue el movimiento de una planta en sí, sino de unos extraños organismos eucariotas, unicelulares, conocidos como mohos mucilaginosos, que en determinados momentos de su vida se reúnen en masas informes y viscosas (plasmodios o pseudoplasmodios) que se desplazan reptando muy lentamente por el suelo o los árboles para encontrar alimento. Una especie de versión en miniatura de uno de esos abominables entes gelatinosos, de crecimiento imparable, directamente extraídos de ciertas películas de terror de serie B, como la cosa o la masa.

Es evidente, por tanto, que las plantas u hongos que se mueven nos parecen un poco menos plantas, un poco menos "setas", y nos

⁷ Una de las primeras cosas que nos enseñaron en botánica (un cajón de sastre por este tipo de confusiones históricas) fue que el hongo no es tanto la seta, como solemos creer, sino los hilillos algodonosos que descubres en la tierra húmeda si cavas alrededor de ella. Hilillos que estarían formados por un filamento de células y que, en conjunto, configuraría una estructura denominada micelio.

⁸ Antonio de Zulueta y sobre todo uno de sus discípulos, Fernando Galán, también trabajaron sobre esta planta (*Ecballium elaterium*), y sospecho que cosas como las semillas que se iban curvando en espiral, y que mi madre nos enseñaba de pequeños (y con las que jugábamos), también son pequeños conocimientos y tradiciones familiares que debemos a mi bisabuelo.

resultan extraños. Mientras, tendemos a ver a los animales que permanecen estáticos, fijos en algún sitio (como los citados corales y anémonas), como un poco menos animales. Todo ello debido a que, según nuestros estándares, el movimiento sería una característica fundamental de los animales, un rasgo esencial que los identificaría como tales, que tendrían la obligación de cumplimentar para responder a la definición que los convierte en lo que son. Si algo no se mueve, es una seta, o una planta. Si algo se mueve es un animal, un bicho.

Hojeando los escritos de Aristóteles, se puede apreciar el énfasis que dicho filósofo hacía en el movimiento, entendido éste como locomoción, como una capacidad (junto a la de percibir) que diferenciaría el alma de los animales de la de las plantas⁹. Seres éstos que se limitaban a crecer, y a dicho crecimiento se restringía todo su "movimiento". Dada la influencia de Aristóteles en el desarrollo del pensamiento y las bases de la ciencia occidental, no es una sorpresa que perdure ese énfasis en el movimiento de los animales, en seguir sus recorridos, sus trayectorias. Como iré mostrando a través de un gran número de obras.

Al mismo tiempo no creo que esa insistencia en el movimiento de los animales y en la supuesta inmovilidad de las plantas se deba tan sólo a las observaciones del estagirita, sino que a su influencia se le sumarían otras cuestiones. Como nuestras intuiciones acerca del mundo y los seres que nos rodean, enraizadas en nuestros cerebros. De por sí, reaccionamos de manera particular ante la presencia de lo que reconocemos como un animal¹⁰. Asimismo, la ausencia o presencia de movimiento es determinante en cómo percibimos y reaccionamos¹¹. El movimiento de algo representa bien una amenaza, bien una oportunidad, o en cualquier caso una circunstancia ante la que se debe tomar una decisión rápida. Hay que calcular si la trayectoria de aquello que se mueve nos afecta, y optar entre salir a su encuentro o por el contrario eludirlo, de forma más o menos acusada. O simplemente, ignorarlo. Pero siempre se impone algún tipo de reacción inmediata. El movimiento, pues, es importante, tomamos nota destacada de él cuando se produce a nuestro alrededor. Y en la gran mayoría de ocasiones cotidianas su origen se encuentra en máquinas o animales, por lo que

⁹ Aristóteles. *Partes de los animales; Marcha de los animales; Movimiento de los animales*. (Madrid: Gredos, 2000); Aristóteles. *Acerca del alma*. (Madrid: Gredos, 1978).

¹⁰ Mormann, Florian, et al. "A category-specific response to animals in the right human amygdala". *Nature neuroscience* 14.10 (2011): 1247-49.

¹¹ Por ejemplo, las dos principales áreas para la percepción visual del movimiento serían V1 y V5: Beckers, G., y Semir Zeki. "The consequences of inactivating areas V1 and V5 on visual motion perception". *Brain* 118.1 (1995): 49-60.

resulta razonable asociarlo de manera estrecha a estos últimos. Sobre todo si se tiene en cuenta que las máquinas, o al menos su proliferación, sería una ocurrencia reciente, un breve suspiro incluso en los milenios de historia de la humanidad, no digamos ya en términos evolutivos o geológicos. Movimiento y animales atrapan nuestra atención, y se nos aparecen unidos como en un vínculo indisoluble. A lo largo de este capítulo iré presentando casos que demuestran que esta tendencia también ha afectado al ámbito del arte contemporáneo, y como se ha constituido en la base sobre la que se han ido desarrollando otras muchas propuestas que estarían relacionadas con la agencia de los animales no humanos, así como con su capacidad de expresión.

UN COYOTE Y UN HUMANO ENTRAN EN UNA GALERÍA Y... JOSEPH BEUYS Y LITTLE JOHN EN NUEVA YORK

Existe una gran épica y leyenda en torno a la acción *I like America and America likes me*, llevada a cabo en mayo de 1974¹² por Joseph Beuys junto al coyote conocido como Little John, durante la breve estancia del primero en territorio estadounidense. Quizás debido a esto, algunos de los detalles específicos de la acción no están del todo claros, y se tiende a hablar en términos genéricos de la convivencia entre Beuys y el coyote. No es mi intención proceder a realizar un relato pormenorizado de la acción, ni aclarar las posibles dudas y discrepancias. Considero que, dadas mis pretensiones, me basta con basarme en los hechos fundamentales. Como los narra David Williams en un artículo de *TDR*, en el que aborda obras de arte que implican tanto a humanos como a perros. O mejor dicho, cánidos en general (coyote incluido):

Aunque no podemos estar seguros de lo que realmente pasó, la estructura básica de la acción de Beuys es bien conocida. Tras volar hasta el aeropuerto de Kennedy en Nueva York desde Düsseldorf, Beuys fue envuelto en fieltro, colocado en una camilla con ruedas de hospital, cargado en una ambulancia, y después conducido a la galería René Block en Manhattan -sin llegar a tocar suelo americano en ningún momento. El encuentro con el coyote, llamado Little John, tuvo lugar en un piso alto del edificio de la galería, accesible mediante ascensor; el espacio en sí estaba contenido por una barrera metálica compuesta por eslabones [*chain-link*], como una jaula de zoo. Más adelante Beuys sugirió: "El modo [*manner*] del encuentro era importante. Quería concentrarme sólo en el coyote. Quería apartarme [*isolate*], aislarme [*insulate*], no ver de América nada

¹² Acabo de caer en la cuenta, gracias al insistente apunte de la función de autocompletar fechas del procesador de textos, de que este año, y mes, (mayo de 2014 en el momento de escribir estas líneas), se cumplen exactamente 40 años de esta acción.

más que el coyote¹³". Varios objetos fueron colocados en el espacio -materiales ricos en potencial para su transformación escultórica y para la reflexión, como en todo el trabajo de Beuys: una medida de una manta de fieltro gris, un bastón o cayado, una linterna, un par de guantes, un triángulo musical, algo de paja para tenderse, y 50 copias del Wall Street Journal que eran traídas a diario y colocadas en dos montones en la parte frontal del espacio. Después de que hombre y animal hubieran interactuado entre ellos y con estos materiales durante tres días, Beuys volvió a ser envuelto en fieltro y llevado de nuevo al aeropuerto en ambulancia, y devuelto entonces a Alemania¹⁴.

Hasta aquí, el esqueleto esencial de los hechos, en cuanto a su estructura y elementos básicos. El público era invitado a entrar en el cubo blanco y a permanecer del otro lado de la barrera metálica, y observaba lo que ocurría en el interior entre humano, coyote y material escultórico diverso. Según el relato de Tisdall, fotógrafa y colaboradora de Beuys presente en la sala, una vez introducidos por Beuys en la galería los "objetos y elementos de su mundo" humano, "representantes silenciosos de sus ideas y creencias", Little John respondió tomando posesión de ellos a la manera propia de un macho de coyote: "uno por uno según le fueron siendo mostrados hizo pis sobre ellos de manera lenta y deliberada: fieltro, bastón, guantes, linterna y Wall Street Journal, pero por encima de todo el Wall Street Journal¹⁵". De esta manera, los impregnó con su olor y en consecuencia, borró o atenuó los otros olores que pudieran acompañarlos. Especialmente los de otros animales (macho). A continuación, Beuys distribuyó los objetos en el espacio. El fieltro, en dos montones en el centro, en uno de los cuales lucía la linterna. Las ordenadas pilas de periódicos, que eran renovadas cada día y que Beuys se encargaba de reordenar a cada tanto, en la parte delantera, junto a la barrera. A intervalos, el artista iniciaba una coreografía ritualizada de acciones, siempre las mismas en su configuración y desarrollo, ante las cuales el cándido reaccionaba de maneras distintas, modulándolas:

El hombre también había traído un repertorio de movimientos con él, y una noción del tiempo. Estos también fueron sometidos a las respuestas del coyote, y modulados y condicionados por ellas. El hombre nunca apartaba los ojos del animal. La línea de visión entre ellos era como las manecillas de la esfera espiritual de un reloj que medía la sincronización de los movimientos, y establecía el ritmo para el diálogo a través del

¹³ Como indica Williams, esta cita se correspondería con: Kuoni, Carin. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings by and Interviews with the Artist*. (Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1990): 141.

¹⁴ Williams, David. "Inappropriate/d others: or, the difficulty of being a dog". *TDR/The Drama Review* 51.1 (2007): 92-118.

¹⁵ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. (Londres: Thames & Hudson, 2008): 6.

tiempo. El hombre llevaba a cabo su secuencia de movimientos, una coreografía dirigida al coyote, la sincronización y el ánimo regulados por el animal. Por lo general la secuencia duraba una hora u hora y cuarto, a veces mucho más tiempo. En total fue repetida más de treinta veces, pero el ánimo y el tono nunca fueron exactamente iguales.

El hombre caminaba hacia una medida de fieltro con un bastón marrón sobre su brazo, y sacaba los guantes marrones, y luego se envolvía a sí mismo en el fieltro, colocándose flojamente por encima del sombrero hasta que ninguna otra cosa que no fuera el bastón alzado, su extremo curvo extendiéndose hacia arriba, emergiera por encima de la tienda gris. La imagen resultaba jerárquica, erguida y distante, la silueta definida de la figura de un pastor de cierta estatura vislumbrada a través de las distancias de las estepas.

Y el enjuto contorno de fieltro y bastón era asimismo una imagen escultórica, y como escultura era conducida a través de formas sucesivas y etapas: vertical, cayado dirigido hacia arriba; doblada en un ángulo recto, cayado hacia el suelo; inclinándose en línea recta como si estuviera preparado para una larga espera y luego inclinado otra vez con el cayado hacia el suelo. Todo el tiempo la figura se desplazaba levemente en su eje, siguiendo la dirección y movimientos del coyote. Después el silencio y calma y el lento transcurrir del tiempo eran rotos abruptamente. La figura caía hacia los lados hasta el suelo, transformada en un cuerpo yacente, envuelto en fieltro, un recordatorio de otro evento en la vida del hombre, un objeto vulnerable¹⁶.

Mientras, Little John se mantenía ajeno a lo que sucedía. O lo observaba, siguiendo con atención los movimientos y acciones del humano, haciendo círculos en torno a su figura. O "se volvía loco de excitación"¹⁷, y jugueteaba, a veces incluso bordeando la agresión según la opinión de Tisdall. Y mordía el bastón o rasgaba el fieltro en jirones, alejándose después con su trofeo. O bien tanteaba con su hocico o sus patas la figura inmóvil, o la evitaba con nerviosismo o incertidumbre. O bien intentaba tumbarse junto a la figura, o colarse reptando debajo del fieltro. En cuanto a las personas que formaban parte del público, el coyote no los perdía nunca de vista. Tisdall apunta que esto quizás era debido a que los percibía como una mayor amenaza que el humano con el que compartía su encierro y el espacio del otro lado de la barrera; a cuyo olor, energía y acciones estaba cada vez más acostumbrado. Mucho más que a los nuevos y cambiantes olores, sonidos, y expectación que le llegaban cada cierto tiempo del otro extremo de la habitación.

Además de configurar esa especie de pirámide blanda y algo informe rematada por el extremo curvo del bastón, y de toda la ritualizada secuencia posterior que seguía a su envolvimiento en el

¹⁶ *Ibíd.*, 6-7.

¹⁷ *Ibíd.*, 7.

fieltro, Beuys también jugaba con los sonidos. De vez en cuando, se levantaba y tocaba tres veces el triángulo de metal que colgaba de su cintura. Esto era seguido por un silencio de diez segundos, tras el cual se reproducía desde el otro lado de la barrera una cinta en la que se escuchaban veinte segundos de rugidos de motores. Cuando el sonido cesaba abruptamente, el hombre se relajaba, le tiraba los guantes al coyote, y apilaba de nuevo los ejemplares de periódico¹⁸.

Al tratarse de una acción en el espacio prolongada en el tiempo, y protagonizada por dos seres vivos, uno de sus aspectos más destacados no es otro que el movimiento. Los movimientos de Beuys y de Little John según interaccionaban entre sí y con los objetos traídos por el primero. Tisdall señala que "la estructura general de los movimientos [del hombre] era siempre la misma, pero los del coyote variaban con cada secuencia"¹⁹. Las acciones del humano estaban más estructuradas, eran más fijas, regulares y previsibles; en torno a un ritual cuyo desarrollo permanecía inalterable en cuanto a sus rasgos fundamentales. Mientras, las del coyote cambiaban de un momento al siguiente, de un ritual al próximo. En función de múltiples variables como su estado emocional, los sonidos del público y los provenientes de la calle, la temperatura, la mezcla de olores, la calidad de la luz, o las modificaciones mínimas (de posición, de tiempos, de duración, de energía, de tamaño del fieltro y tantas otras) en los detalles del ritual artístico y escultórico. Condiciones que los humanos tendemos a generalizar, a homogeneizar, a convertir en algo abstracto y a meter en el saco de lo "semejante y por lo tanto, susceptible de ser equivalente y entrar dentro de una categoría que convierte en poco importantes las diferencias". Condiciones y cambios que para muchos otros animales marcarían la diferencia entre quedarse o huir, entre permanecer calmado o en una espera tensa, y así sucesivamente. Así pues, los movimientos del coyote se adaptaban a las cambiantes circunstancias, aunque estas fueran percibidas como similares y equivalente por el público humano. Y en definitiva, era la agencia de Little John, sus reacciones y decisiones, tomadas en función de su carácter y experiencias, las que marcaban y modulaban la obra.

Éste podría considerarse como uno de esos múltiples contrastes, contradicciones, dicotomías y disfunciones puestos en un primer plano por las cuidadosamente planeadas acciones curativas y conciliadoras de Beuys. El planteamiento del artista, estructurado, metódico, regular y siguiendo un patrón fijo, pretendía enmarcar y resaltar la presencia y

¹⁸ *Ibíd.*, 7-8.

¹⁹ *Ibíd.*, 7.

las reacciones de Little John. Hacer de ellas, al menos parcialmente, las protagonistas de la obra. Tomar en cuenta su voz, su influencia en la atmósfera general de lo que sucedía en el interior del cubo blanco, que determinaba hasta cierto punto el desarrollo de la performance. Durante el ritual, envuelto en el fieltro, Tisdall describe cómo la forma escultórica dibujada por el artista se volcaba hacia el coyote. Fuera mediante la dirección apuntada por el bastón, fuera al inclinarse, o al orientar hacia él el cuerpo cuyas formas se intuían, a pesar de que estuvieran enterradas en los pliegues de ropa. Lo que podría interpretarse como un intento, por parte de Beuys, de canalizar la atención concentrada en su persona y hacerla fluir hacia Little John, hacia sus reacciones y movimientos.

Hablamos de mayo de 1974. Lo cual situaría *I like America and America likes me* en el contexto de las protestas, nacionales e internacionales, en contra de la guerra de Vietnam, uno de los motivos que subyacían a la intención de Beuys de no pisar suelo americano, de no ver de América nada que no fuera el coyote encerrado con él en la galería de arte. Pero quisiera retomar aquí parte de lo expuesto en el primer capítulo. También en 1974, Jannis Kounellis había realizado en L'Attico de via Paradiso la primera versión de una obra que implicaba a un único caballo. Para ejecutarla, había introducido al equino en una sala pintada de amarillo, a través de la utilización de un ascensor o montacargas. Y había permanecido montado en él, sosteniendo sobre su rostro una máscara clásica. Al tiempo que de una de las paredes colgaba una lámpara encendida. Como ya señalé, esta acción se ha leído como un símbolo de la ilustración, la antigüedad clásica, y el monumento ecuestre²⁰. Poco después esa misma obra de Kounellis sería reproducida por él mismo en Nueva York, dejando perplejo al mismísimo Clement Greenberg²¹. Un suceso que tuvo lugar en la galería Sonnabend, que por entonces ocupaba, junto a otras, el edificio situado en el número 420 de la calle West Broadway, en pleno SoHo neoyorquino.

Ileana Sonnabend y Leo Castelli habían desembarcado en esa área empobrecida y degradada de la ciudad cuando, en 1971, aprovecharon una iniciativa de los dueños holandeses de la compañía de almacenamiento y transporte de arte Hague Art Deliveries (Frits de Knecht y Wouter F. Germans) para adquirir un edificio estableciendo una cooperativa²². Una manifestación de la mudanza a las abandonadas áreas industriales, y a

²⁰ Bann, Stephen. *Jannis Kounellis*. op. cit., 102.

²¹ Steinberg, Leo. *Encounters with Rauschenberg*... op. cit., 31.

²² Pollack, Barbara. "420 rip: The Life and Death of Soho's Gallery Cornerstone". *The Village Voice*, 11 de julio de 2000. <http://www.villagevoice.com/2000-07-11/news/420-rip/> Último acceso 20 de abril de 2015.

sus espaciosos edificios vacíos, que Fabio Sargentini declaraba haber liderado con su apuesta por el garaje de via Beccaria para el nuevo L'Attico²³. La distribución²⁴ inicial del 420 de West Broadway, un edificio de cinco plantas, incluía la mencionada compañía Hague, ubicada en el sótano y a pie de calle; a Leo Castelli en la primera planta; a Ileana Sonnabend en la segunda; a John Weber (de la galería Dwan) en la tercera, y a Andrew Emmerich, más adelante sustituido por Charlie Cowles, en la cuarta y última. Fue a la galería Sonnabend, a ese segundo piso, a donde Knecht (responsable de Hague y uno de los copropietarios del edificio) no pudo impedir que Kounellis subiera a diario al caballo utilizando el montacargas, para ejecutar así su obra-performance en el transcurso de su muestra neoyorquina²⁵. Al igual que en 1969 se habían llevado a diario al garaje de Sargentini los doce famosos caballos, desde unos establos de Villa Borghese en los que pasaban la noche²⁶. En 1974, muy cerca de ese edificio industrial del SoHo neoyorquino, y pocos años después de la apuesta de Sonnabend y Castelli, sería inaugurada la sede neoyorquina de la galería berlinesa René Block. Una inauguración que vino acompañada, resaltada y anunciada a los cuatro vientos a través de la presencia del alemán Joseph Beuys y el coyote Little John. Una nueva inauguración de galería o espacio con concurrencia de animal no humano, como había venido siendo habitual en el ámbito italiano en los años anteriores, y un método probado para lograr llamar la atención de crítica y público. En realidad, la apertura de René Block en la zona no era sino una de tantas protagonizadas, en esa época y en esa área de la ciudad, por parte de galeristas germanos. Dentro de una oleada que era observada con interés y algo de suspicacia por parte del mundillo del arte contemporáneo de Nueva York²⁷.

Así pues, en un tramo muy localizado tanto de espacio como de tiempo, tuvieron lugar en dos galerías situadas en la calle West Broadway (número 409 para René Block, y 420 para Sonnabend), dos acciones que implicaban la presencia y/o participación de animales vivos: un coyote y un caballo. ¿Cuál fue primero? ¿La del coyote? ¿La

²³ Sin embargo, las mudanzas en Nueva York, a menor escala, parecían haberse iniciado ya en 1968. *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*; "Oral history interview with John Weber, 2006 March 21-April 4". *Archives of American Art*. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-weber-13562> Último acceso 20 de abril de 2015.

²⁵ Pollack, Barbara. "420 rip...". *op. cit.* Eso, a pesar de que fue un encontronazo (que casi llegó a las manos) con Knecht, motivado por haber arrojado éste a la calle la bici de la hija de Weber, lo que puso fin a la presencia de la galería Dwan en el edificio. La hija del marchante había cometido el "error" de usar el montacargas con su vehículo: "Oral history interview with John Weber, 2006 March 21-April 4". *op. cit.*

²⁶ Caroli, Flavio y Lodovico Festa. *Tutti i volti dell'arte...* *op. cit.*, 139.

²⁷ Hess, Thomas B. "The Germans are Coming! The Germans are Coming!". *New York Magazine*, 24 de junio de 1974.

del caballo? Parece haber una cierta confusión de fechas respecto a la acción de Kounellis (¿1974 ó 1975?), que sólo podría ser resuelta con certeza absoluta acudiendo a los archivos de las galerías. Pero aquí, como ya apunté, no me interesa tanto quién hizo qué primero, sino más bien reflexionar, en este caso, acerca del contraste y las diferencias existentes entre ambas propuestas. Además, con la información de la que sí dispongo, las piezas más o menos encajan.

Bann, en su libro, registra la acción con el caballo en Sonnabend (y Kounellis de jinete) en 1974. Una fecha que podría haber dado lugar a que ésta fuera inmediatamente anterior o posterior a la de Beuys en René Block, que inauguró la galería en mayo de 1974. O incluso a que ambas se hubieran yuxtapuesto en alguna medida. Sin embargo, diría que fue en abril de 1975 (y no en 1974) cuando el caballo negro que muchos recuerdan se exhibió en una de las habitaciones del segundo piso²⁸. Es en ese año cuando el crítico Leo Steinberg sitúa la obra, al recordar al epatado Greenberg y sus problemas con el campo pictórico tomado por asalto por el caballo²⁹. Y es también en ese año (en concreto, en abril de 1975) cuando tuvo lugar una exposición doble de Dan Flavin auspiciada tanto por Castelli como por Weber, cuyas galerías se hallaban justo por debajo y por encima (primer y tercer piso respectivamente) de la de Ileana Sonnabend. Una muestra doble que hacía un sándwich con la de Kounellis, y que el artista, preguntado por Robin White sobre si su performance equina era una sátira del mundo del arte, recuerda como contemporánea a la suya³⁰. Así que, por lo que parece, la obra del jinete-Kounellis enmascarado sobre un caballo negro, habría tenido lugar casi un año después de la breve estancia de Beuys en Estados Unidos.

Pero, insisto, lo verdaderamente relevante no sería tanto cuál fue realizada primero sino las convergencias y divergencias existentes entre ambas. La autoría de las dos correspondía a artistas europeos que habían viajado a Estados Unidos para una corta estancia (especialmente breve en el caso de Beuys): un griego residente en Italia, y un alemán, sur y norte. Las dos implicaban la presencia de un animal no humano: un caballo y un coyote. Esto es, un equino domesticado cuya especie habría sido reintroducida en América desde

²⁸ En mi experiencia, hay cierta confusión en cuanto a las fechas y lugares de algunas de las exposiciones de Kounellis, en la que ni siquiera los catálogos y monografías parecen precisos. Alguna de ellas, incluso supervisada por el propio artista. Por desgracia, estos errores se han dado por válidos en libros que no parecen haber comprobado los datos, y se están perpetuando en el tiempo. Apunté alguna de estas discrepancias en el primer capítulo, y ésta de la fecha de la exposición en Sonnabend sería una más.

²⁹ Steinberg, Leo. *Encounters with Rauschenberg...* op. cit., 31.

³⁰ Kounellis, Jannis. *Odyssée lagunaire: écrits et entretiens 1966-1989*. op. cit., 68.

Eurasia/Europa por los españoles y portugueses, y un cánido (por lo general, salvaje) que era endémico del continente americano. A partir de aquí, se imponen los contrastes entre una y otra. No en vano el referente al que parece apuntar Kounellis es una escultura clásica, un monumento ecuestre, inmóvil, macizo, y se diría que el artista opta por atenuar la vida (y por tanto, el movimiento) para hacerse pasar por la estatua que quiere representar: mantiene quieto al caballo, y él adopta una máscara rígida. De acuerdo con esto, Matt Mullican recuerda cómo, en una visita que él y Jack Goldstein hicieron a la exposición en Sonnabend, enfrentado al caballo negro frente a la pared amarilla, éste quedó "impactado por la objetualización del caballo [realizada por] Kounellis, que reflejaba su propia preocupación acerca del control de los animales y las fuerzas naturales en imágenes objetualizadas y simplificadas ³¹". Es decir, también Goldstein reconocía en el caballo un objeto-obra de arte, no convencional pero objeto al fin y al cabo. Mientras tanto, Beuys tenía otra actitud completamente distinta. En su caso, sus esfuerzos se concentraban en esbozar una escultura, sí, pero de un tipo diferente: móvil, hasta cierto punto informe, blanda y cambiante, que apuntaba una y otra vez al coyote Little John y se adaptaba a sus reacciones, o las enmarcaba.

Dadas estas dos opciones, se podrían alinear con ellas otros aspectos. Para Kounellis el caballo-monumento (figura humana incluida) constituía un símbolo y una idealización de un concepto, y en su calidad de estatua no tenía por qué tener necesidades fisiológicas. O al menos, éstas quedaban al margen, y habían de ser ignoradas y/o eludidas, en sí mismas y en sus consecuencias. No he encontrado menciones a olores, orina u heces, reseñadas por alguno de los visitantes de Sonnabend. Lo cual no quiere decir que éstas no se produjeran (algo imposible, puesto que el caballo estaba vivo). Sino que quizás eran pasadas por alto con mayor facilidad que en otros casos, o mantenidas más efectivamente a raya. Después de todo, controlar y limpiar los excrementos de un único caballo, así como el resto de sus excesos, resulta mucho más sencillo que hacer lo mismo con los de doce. Mientras, Beuys parecía incluso alentar la fisiología de Little John, con acciones como presentarle los periódicos para que hiciera pis en ellos ("por encima de todo el Wall Street Journal"). Un planteamiento acorde con las ideas del artista germano acerca de la energía, los ciclos de vida, las transformaciones, etc. De las cuales, el metabolismo y la fisiología sólo serían un ejemplo más, aunque

³¹ Iles, Chrissie. "Vanishing Act: Chrissie Iles on Jack Goldstein – Passages - Obituary". *Artforum* 41 (mayo 2003): 23-26.

especialmente valioso por estar vinculado a la vida. A un nivel similar se hallaría un elemento tan humilde como la paja, necesaria para el bienestar y el descanso del coyote (y del propio Beuys). En ocasiones, hombre y coyote usaban los montones de fieltro con un objetivo similar. Por su parte, el caballo montado por el enmascarado Kounellis se tenía que conformar con algo de arena, que más que contribuir a mejorar su comodidad, parecía destinada a delimitar e insinuar lo que en otras circunstancias habría sido una peana rectangular [Fig. 33].

Un caballo montado por un artista humano. Esta circunstancia, sumada a esa pulsión por la objetualización y control del animal que también había detectado Jack Goldstein, volverían a reforzar esa jerarquía de la que ya hablaba en el primer capítulo: el hombre ejerciendo su dominio sobre la naturaleza y sobre los demás animales, incluidos aquéllos que eran introducidos al sagrado espacio del cubo blanco de la galería. El caso del humano Beuys y el coyote Little John sería algo diferente. Por supuesto, el coyote es introducido por otros en la galería, y obligado a permanecer allí durante el transcurso de la acción. Además, se encuentra encerrado, contenido por la reja que divide en dos la habitación, aunque el artista comparte con él ese espacio y se expone por igual a las miradas de los espectadores humanos. Sin embargo, y a diferencia de Kounellis, Beuys tiene en cuenta las reacciones y respuestas del cánido, y sus estados de ánimo. A ciertos niveles, lo trata como un igual, como alguien con quien establecer cierto tipo de diálogo, de intercambio de energías y emociones³². En definitiva, como un sujeto, y no como un objeto-obra de arte. Por el contrario, del caballo negro se requiere que permanezca inmóvil, o más o menos inmóvil, y que actúe a la manera de pedestal y sostén del humano que lo monta. Pero Little John es libre de hacer lo que mejor le parezca, eso sí, del otro lado del enrejado. Puede usar los materiales que Beuys ha traído consigo como quiera, puede recolocarlos, tumbarse sobre ellos, rasgarlos o morderlos, incluso orinar o defecar sobre ellos. Respecto al hombre, puede acercarse o alejarse de él, aceptar su presencia o rechazarla, optar por ignorarlo. O gruñirle, ladrar, aullar o tratar de morderlo. De hecho, diría que gran parte de la intensidad atribuida a la performance se deriva del riesgo físico al que se interpreta que Beuys se está exponiendo durante su convivencia con el coyote, ese animal presuntamente incontrolable y salvaje, frente al sereno caballo negro de Kounellis.

³² Diría que estos son algunos de los aspectos en los que estaría pensando Nicolas Primat cuando habla de Beuys como su principal inspiración.

Con alguna que otra excepción, en la inmensa mayoría de sus propuestas Kounellis opta por animales inmóviles, amarrados o estrechamente delimitados; como en su utilización de los caballos, de los pájaros y ratas enjaulados, o de los peces en peceras o acuarios. Pero incluso en la ocasión en la que exhibió varios cuervos³³ algo más libres (en el interior de una de las salas de L'Attico en via Paradiso), da la impresión de que las implicaciones poéticas de la obra son más importantes que la presencia y movimientos de los animales. Como si, y al igual que sucedía con el caballo montado por el jinete enmascarado dentro de una habitación pintada de amarillo e iluminada por un punto de luz, se tratara de una determinada imagen soñada por Kounellis, con pájaros volando dentro de una habitación. Como si la obra fuera una pintura que hubiera escapado de los confines del cuadro y hubiera sido llevada a las tres dimensiones del espacio por el empeño del artista; pero una pintura, al fin y al cabo. Congelada en el tiempo, convertida en una representación³⁴ de algo, más que una realidad en sí misma. Por contraste, lo que intenta Beuys es llevar la vida a la galería, con sus transformaciones e interacciones. Y para ello, parte de la noción de escultura, de los cambios a los que ésta somete los materiales para otorgarles otras apariencias efímeras, que luego se revierten o degradan. No es que Beuys renuncie al empleo de símbolos: ahí está el coyote. Primero, como representante de toda su especie. Después, una metáfora de la persecución sufrida, como si se tratara de alimañas, por los nativos americanos. A continuación, como encarnación de lo salvaje e indómito, y por último, como emblema de todo un continente. Circunstancias que discutiré en relación con otras obras que aparecieron después, en mayor o menor grado, como respuesta al tono épico y simbólico adoptado por Beuys en la mayor parte de *I like America and America likes me*. O de la parte de ésta que más repercusión ha tenido. A pesar de ello, considero que el artista alemán está mucho más dispuesto que Kounellis a tener en cuenta las preferencias de Little John, de tomar nota de su estado de ánimo y de sus reacciones. Y a actuar en consecuencia, modulando hasta cierto punto su comportamiento de acuerdo con ellas.

En resumen, aunque se trate de dos obras ejecutadas en la misma ciudad, en galerías situadas en edificios de la misma calle, en momentos muy próximos entre sí, creo que quedan claras sus diferencias de base, de partida. Aunque ambas, a grandes rasgos, respondan al

³³ O la especie de ave correspondiente, resulta complicado distinguirlo en las imágenes.

³⁴ A pesar del lema de Kounellis "presentar, no representar", aunque se diría que lo que le interesa al artista es explorar la tensión existente entre ambas nociones.

tópico de "espectacular y sorprendente introducción, por parte del gran artista, de un animal en el espacio de la galería". Para Kounellis el caballo en sí, como sujeto, no tiene importancia. Es sólo un elemento más del atrezzo de su puesta en escena, cuya presencia es más intensa por estar física y corporalmente presente allí, y por estar vivo. Sin embargo, Beuys siente interés por Little John como tal animal. Por sus movimientos, por sus actitudes, por sus reacciones, por sus estados de ánimo. Quisiera acercarse a él y establecer algún tipo de diálogo, un intercambio. Aunque, quizás, los términos del mismo resulten un tanto distantes y rígidos. Y a pesar de que, en parte, el destinatario de la actitud dialogante y receptiva de Beuys no sea tanto el coyote Little John en sí mismo, como individuo. Sino su especie al completo, de la que Little John sería un involuntario símbolo y emblema. Y por extensión, no sólo de los demás coyotes, sino también de todos los demás animales, norteamericanos y de otras regiones. Y del resto de la naturaleza. Y de la tierra, al completo. Nativos y otros humanos incluidos.

EL VERDE ERA EL NUEVO NEGRO: BEUYS, LOS ANIMALES, LA NATURALEZA, Y LOS MOVIMIENTOS ECOLOGISTAS

Uno de los muchos datos acerca de Beuys que se mencionan aquí o allá, en las biografías o textos centrados en su figura, es su participación en las actividades y reivindicaciones que desembocaron en la fundación (en 1980) del partido de Los Verdes alemanes (*Die Grüne*). Fundación que se materializó a través de un congreso celebrado en la ciudad de Karlsruhe en enero de ese año³⁵, en el que Beuys estuvo presente. Por lo general, da la impresión de que no se profundiza en el dato, que se pierde entre el resto de acciones sociales y políticas, de las protestas y las reivindicaciones llevadas a cabo por el artista. En todo caso, se señala como una manifestación tangible de su preocupación por el medio ambiente y la naturaleza, dentro de sus iniciativas para fomentar la participación política y otras formas de democracia. Como ejemplo de que su compromiso no se limitaba al ámbito estético, o docente, y se extendía también al de la política institucional. Pero durante esos primeros años del partido, la actividad de Beuys fue en realidad reseñable. Acogió entusiasmo y promovió una coalición de los pequeños partidos ecológicos y

³⁵ En la web del partido se incluye una declaración con motivo del 25 aniversario de la muerte de Beuys en la que se reconoce su labor como fundador, y se mencionan los carteles que diseñó para el mismo: "Joseph Beuys hat die Grünen geprägt". <http://www.gruene.de/presse/joseph-beuys-hat-die-gruenen-gepraegt.html> Último acceso 17 de junio de 2014.

regionales que habían ido surgiendo desde su posición en la Freie Internationale Universitaet para presentar una lista a las elecciones europeas, de la que fue candidato³⁶. Y repitió en las elecciones al Bundestag como cabeza de lista del estado de North Rhine-Westphalia.

A partir de ese momento, utilizó cualquier oportunidad a su alcance para difundir las iniciativas de *Die Grüne*, y sus pretensiones de reforma social, a través de campañas, debates, eventos, protestas... Como las manifestaciones de los movimientos pacifistas, o las desencadenadas por la visita de Ronald Reagan a Bonn en 1982. Sin embargo, sus ideas y modos de actuar chocaban con las mayoritarias en el partido, y en 1983 Beuys no fue elegido como candidato a las elecciones federales de ese año. Aunque decepcionado, continuaría con su actividad en el partido hasta su muerte, centrado sobre todo en la discusión e implicaciones de una democracia directa, con consultas, referéndums³⁷... Las diferencias del artista con respecto a la línea oficial del partido estaban relacionadas con lo que él creía un planteamiento muy restringido, demasiado ligado al presente y a problemas como la conservación de la naturaleza las políticas energéticas. Beuys no era un político, y el énfasis de su enfoque estaba en la creatividad como fuerza motriz e impulsora de la humanidad, que habría de sustituir la política por un proceso transformador de escultura social. Había, pues, que acudir al fondo del problema, al modo en el que se concebía y trataba a la humanidad y a las personas, y no limitarse a sus consecuencias:

A Los Verdes les cuesta mucho ver que la política ecológica pide un concepto de creatividad y cultura que verdaderamente abrace a los seres humanos y los haga conscientes de cómo se puede concebir el todo. Sólo entonces se genera un poder convincente: ésta es una vía que no sólo nos traerá energía que no dañe el medio ambiente, sino que también nos elevará a nosotros. Nos llevará a un nuevo estado de poder y energía. No es sólo una cuestión de conservar la naturaleza, sino de crearla: la idea de los seres humanos como creadores recibe tan poca atención por parte de Los Verdes³⁸.

Años antes, Beuys había fundado él mismo otros partidos e iniciativas oficiales, a diversos niveles, que por lo general reciben más atención en su faceta de actividad artística que de actividad institucionalmente política. En el verano 1967 creó el que dio en llamar como Partido de los Estudiantes Alemanes (*Deutsche*

³⁶ Para un relato detallado de las actividades políticas de Beuys en esos años, consultar: Beckmann, Lukas. "The Causes Lie in the Future". *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. (Nueva York: Distributed Art Publishers, 2001): 91-112.

³⁷ *Ibíd.*, 108.

³⁸ Palabras de Beuys citadas en: *Ibíd.*, 95.

Studentenpartei o D.S.P.), en una pradera delante de la Academia de Düsseldorf, para dotar a las protestas de los estudiantes de una dirección y una base. Bajo este nombre y su sello, en el que se incluía una cruz griega (muy característica del Beuys), dio a conocer en los años siguientes un gran número de documentos³⁹. Uno de ellos, sellado en tinta roja por el artista en 1969, lleva el título de "un partido para los animales"⁴⁰, e incluye una lista mecanografiada de palabras entre las que se encuentran términos alemanes y franceses, así como una serie de nombres propios. En el documento aparece, de forma destacada, una estampación o similar del nombre de Beuys, en una yuxtaposición con otra cruz griega [Fig. 258]. A la derecha del sello del D.S.P., un signo de igualdad precede a una frase manuscrita de Beuys, en la que se lee "*eine Partei für Tiere: Aktive Mitglieder*" (un partido para los animales: miembros activos). Se identifica, pues, el partido de los estudiantes como un partido también para los animales. Algo que ya había sido puesto de manifiesto en la fundación del primero⁴¹.

En el imaginario de Beuys ambos partidos, ambos tipos de iniciativas, aparecen mezclados. Quizás en calidad de instituciones o estrategias para la defensa de colectivos que el artista percibía como afectados por una cierta indefensión. Bajo la inscripción, situada en el margen inferior derecho del alargado documento, y en una lista manuscrita a dos columnas, se incluye la denominación en alemán de diversas especies animales. Con una destacada presencia de animales navales y acostumbrados al frío, como osos, lemmings, alces, renos, ciervos (dos veces), perdices navales, y liebres de montaña, además de la omnipresente liebre (*Hasen*). Perdido entre dichas especies, como si se tratara de un miembro entre miles, se encuentra el apellido del propio Beuys; tan sólo un animal más. No en vano el artista solía hablar del partido para los animales como el partido con más miembros del mundo. Probablemente, pensando en todos o en casi todos los animales de la tierra. Así lo comentaba durante una conversación con Willoughby Sharp publicada en *Artforum* (1969):

JB: Hace dos años creé un partido político para animales.

³⁹ Otro de los partidos fundados por Beuys fue *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organización para la democracia directa a través de Referéndum) que ya sólo por su nombre parece de plena actualidad, dadas las posibilidades, todavía apenas exploradas, que abre internet para el ejercicio directo de la democracia.

⁴⁰ Así al menos se identifica en la página web de la Tate: "Joseph Beuys: A Party for Animals 1969" <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-a-party-for-animals-ar00680> Último acceso 18 de junio de 2014.

⁴¹ Beckmann, Lukas. "The Causes Lie in the Future". op. cit., 98.

WS: ¿Tienes muchos animales en el partido?
 JB: Es el partido más grande del mundo
 WS: ¿Y tú eres el líder?
 JB: Yo soy el líder.
 WS: Estás loco (risas).
 JB: Con lo cual, soy un hombre muy poderoso. Más poderoso que Nixon (más risas).
 WS: Pero él tiene todo los insectos⁴².
 JB: Yo tengo todos los insectos.
 WS: No son animales.
 JB: Los insectos son animales
 WS: ¿Dónde encaja la grasa? ¿Atrae a las moscas al partido⁴³?
 JB: La grasa está en la habitación, la sala de reuniones del partido (risas⁴⁴).

Este partido de los animales parece un intento de Beuys por redibujar las relaciones de los seres humanos, no sólo entre ellos y dentro de la sociedad, sino con su entorno y los seres vivos que lo pueblan. De ahí su interés por, y su implicación, en las actividades de Los Verdes y de movimientos afines (aunque para él las aspiraciones de estos se quedaran cortas). Así como por la ecología y por la naturaleza, tanto en un sentido más amplio como en un sentido más restringido y local. En sus palabras:

Estamos matando naturaleza, animales, suelo, bosques- los órganos externos de la humanidad- a todos los cuales los necesitamos como fuente de oxígeno o fuente de alimento. Para poder entender lo que estamos haciendo, tenemos que entrar en un diálogo con el mundo animal, con el mundo de las plantas, con el suelo, sin el cual no podemos vivir, porque el progreso de la humanidad, en su evolución, sólo se ha conseguido con la ayuda de las criaturas que ahora estamos destruyendo⁴⁵.

Para Beuys el resto de animales formaban parte de este esquema global de las cosas, del mundo. Eran una parte importante, fundamental, de lo que nos rodeaba, con la cual era necesario establecer un diálogo para avanzar construyendo en lugar de destruyendo. Los seres humanos no podían prescindir de ellos o limitarse a explotarlos o extinguirlos, si no querían acabar también consigo mismos en el proceso. En el caso de la tierra, del suelo, Beuys había tratado de señalar la relevancia de la comunicación, de la conexión y del establecimiento de relaciones apropiadas en lugar de abusivas mediante obras como *Erdtelefon* (teléfono de tierra, 1967) [Fig. 259]. En paralelo y como analizaré en las páginas siguientes, durante su trayectoria también habría insistido en ese tipo de diálogos y cuestiones con respecto a los

⁴² La referencia a los insectos [*insects*] de Nixon en este contexto parece una puya dirigida al muy odiado presidente, pero no sé si hay una connotación o sentido que se me escapa.

⁴³ Juego de palabras entre “partido” y “fiesta”, siendo ambos “*party*” en inglés.

⁴⁴ Sharp, Willoughby. “An Interview with Joseph Beuys”. *Artforum* (Diciembre 1969): 42.

⁴⁵ Beckmann, Lukas. “The Causes Lie in the Future”. op. cit., 110.

animales no humanos. Todo ello englobado en una preocupación global por el medio ambiente y la ecología, la energía, y los movimientos políticos e intelectuales que fueron ganando fuerza y presencia a lo largo de la década de los años sesenta, así como con una gran proyección hacia el futuro.

Puesto que la sociedad estaba conectada a la naturaleza, a la ecología y al cuidado del medio ambiente (y viceversa), para Beuys el conjunto de las iniciativas anteriores formaba parte de un enfoque sanador global, necesario para remediar las diversas enfermedades del mundo que nos rodea (humano, natural, social, político) a través del ejercicio de la escultura social, del modelado de todas estas interrelaciones conectadas entre sí. No sólo por parte de los artistas, sino de todos y cada uno de los seres humanos, creadores por derecho propio. Desde este punto de vista, la preocupación de Beuys por plantas y animales y por el medio ambiente, y sus actividades políticas relacionadas, eran ejes fundamentales de sus prácticas. Beuys conectaba el ecologismo a lo social, y percibía todo ello como elementos de un esquema vivo que estaba enfermo, y que había que restaurar a su estado ideal:

[...] con frecuencia es difícil para la gente comprender por completo este contexto dinámico; que es a su vez el motivo por el que no pueden comprender los criterios para la necesidad de instituciones, de medidas que deben ser tomadas para alcanzar este estado de salud. Eso por sí solo sería ecología si pudiéramos comprender esta cuestión ecológica en su raíz. Por supuesto también es algo muy importante tomar medidas para proteger el medio ambiente; sin embargo la gente con frecuencia se detiene en cierto punto y dice que no está interesada en ese tipo de cosas, sólo está interesada en la planta viva. Cuando hacen esto lo que de verdad están diciendo es que la planta es más importante para ellos que el ser humano, por lo que están claramente separando algo. La ecología va más allá, llega más allá, y está relacionada con la capacidad del organismo social para la vida, puesto que éste es un ser vivo que hoy en día no podemos percibir con nuestros sentidos ordinarios, si no tenemos práctica⁴⁶.

Habría mucho que escribir acerca de la relación y el interés de Beuys con respecto a los animales, en su vida y su trayectoria artística, así como las posiciones ocupadas por éstos en el esquema global y dinámico esbozado con anterioridad. En este apartado, pues, me limitaré a recorrer una serie de puntos destacados. En primer lugar, resulta apropiado detenerse en la biografía/cronología que, bajo el título "Lebenslauf/Werklauf" Beuys, presentó a modo de currículum en

⁴⁶ Beuys, Joseph y Volker Harlan. *What is art?: Conversation with Joseph Beuys*. (Forest Row: Clairview Books, 2004): 22.

el *Festival der Neuen Kunst* de Aquisgrán en 1964, y que volvió a publicar en el catálogo de su exposición de 1969 en Basel. Una cronología en la que realizaba una curiosa reinterpretación, en clave artística y curatorial, de su primera década de vida; empezando cuando ni siquiera había cumplido un año de edad (nació el 12 de mayo de 1921):

- 1921 Exposición en Kleve de una herida cubierta por un esparadrapo⁴⁷.
- 1922 Exposición en la lechería de Rindern, cerca de Kleve⁴⁸.
- 1923 Exposición de una taza para bigotes⁴⁹ (Contenido café con huevo).
- 1924 Kleve, exposición pública de niños bárbaros.
- 1925 Kleve, documentación: "Beuys como exhibidor".
- 1926 Kleve, exposición de un líder de ciervo macho adulto.
- 1927 Kleve, exposición de emisiones⁵⁰.
- 1928 Kleve, exposición para explicar la diferencia entre arena margosa y marga arenosa.
- 1929 Exposición sobre la tumba de Gengis Khan.
- 1930 Donsbrüggen, exposición de brezo junto con hierbas medicinales.
- 1931 Kleve, exposición conjuntamente contraída.
Kleve, exposición de contracción conjunta.
- 1932 Kleve, exposición bajo tierra (excavada a poca profundidad⁵¹).

De entre los materiales, conceptos y objetos que Beuys reivindica para lo que imagina como sus primeras y tempranas exposiciones, muchos se corresponden con elementos vivos y orgánicos, o naturales. Alimentos como el huevo y el café, el ciervo macho, el terreno excavado, o el brezo y plantas medicinales. El artista no sólo los hace concordar con lo que efectiva y físicamente terminaría por exhibir en las galerías y museos (grasa, plantas y árboles, miel, animales vivos o disecados), sino que también se corresponden con los intereses infantiles y juveniles del artista, que desplegaba en sus juegos. Beuys elige recordarse a sí mismo como una especie de pastor euroasiático que iba a todas partes con su cayado, rodeado por un

⁴⁷ Esta primera entrada a veces se considera como una referencia al nacimiento de Beuys, pero ¿no podría tratarse de una primera herida?: Beuys, Joseph. "Life Course Work Course". <http://www.walkerart.org/archive/9/9C4301AEBEAC42EE6167.htm> Último acceso 24 de junio de 2014.

⁴⁸ Una versión en inglés traduce aquí "exposición de vacas lecheras cerca de Kleve", pero creo que está equivocada: Sharp, Willoughby. "An Interview with Joseph Beuys". op. cit., 40. La familia de Beuys se fue a vivir al edificio de una antigua lechería en Rindern con el fin de que su padre y su tío abrieran un negocio de harinas y forraje: Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. (Nueva York: Woodbury, 1979): 9.

⁴⁹ En el original *Schnurrbartasse*, seguramente una taza con una rebaba en la que había una ranura, pensada para impedir que los hombres se mojaran el bigote encerado con el líquido.

⁵⁰ *Ausstrahlung*, quizás también podría traducirse como radiación, o carisma.

⁵¹ Beuys, Joseph. "Lebenslauf/Werklauf". *Werke aus der Sammlung Karl Stroher*. (Basel, 1969). Traducción de la autora.

rebaño imaginario y por ensoñaciones de majestuosos ciervos y tumbas de emperadores⁵². Además, el artista declara haber querido mostrar y difundir sus hallazgos y pasiones desde un primer momento:

Empecé a interesarme por las plantas y la botánica y aprendí más o menos todo lo que había que aprender en ese campo, lo cual anoté en varios cuadernos. En frecuentes excursiones con otros niños reuníamos colecciones que después se ponían a disposición del público. Naturalmente, todo esto todavía tenía el carácter de un juego. Desde viejas toallas, andrajos, retazos, que obteníamos mendigando, construíamos grandes tiendas en las que disponíamos los objetos que habíamos coleccionado, desde moscas, reptiles, renacuajos, peces, escarabajos, ratones y ratas a viejo equipamiento mecánico y cualquier tipo de aparato técnico, en resumen todo aquello que habíamos reunido. También había muchas excavaciones; construimos un laberinto de trincheras con habitaciones subterráneas. Todo esto ocurrió en Kleve entre 1925 y 1933⁵³.

Lo que, en cierto modo, vendrían a ser otros tantos gabinetes de maravillas algo precarios y titubeantes, de acuerdo a los medios y conocimientos de los pequeños coleccionistas: especímenes de naturaleza viva y mineral, junto a los últimos y más recientes despojos de la técnica y de lo industrial. En ese entonces, Beuys ya exhibía los animales encontrados en sus deambuleos, para beneficio de los vecinos interesados. Insectos, peces, anfibios, reptiles, roedores... Asimismo, si el artista afirma haber estado poseído en esos años por una intensa pasión por la botánica, y la clasificación y conocimiento de las plantas, no sería extraño que se hubiera volcado algo también con los animales. Aunque fuera de manera indirecta o menos acusada.

Posteriormente, existen en su biografía algunos datos llamativos con respecto a los zoológicos y la zoología. En 1959 Beuys se casó con Eva Wurmbach, una profesora de arte que había conocido en la primavera de 1958 en Düsseldorf⁵⁴. Ciudad en cuya academia de arte él ejercería como docente a partir de 1961. Wurmbach era hija del reconocido zoólogo Hermann Wurmbach, profesor en la Universidad de Bonn⁵⁵. Por

⁵² Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 12.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 62.

⁵⁵ Una biografía reciente, publicada por Hans Peter Riegel, ha pretendido presentar a Beuys como una figura reaccionaria y peligrosa, debido a un supuesto vínculo con las ideas y mitologías del nacionalsocialismo. Uno de los argumentos de Riegel son las ideas del suegro de Beuys, quien defendía la supremacía biológica del pueblo alemán. Independientemente de la probada relación de Beuys con el nacionalsocialismo (como muchos otros jóvenes de su época), la interpretación de Riegel parece en muchos puntos opuesta de la que yo hago aquí. Con un Beuys preocupado por naturaleza y animales, así como por la búsqueda de nuevas fórmulas democráticas. Knöfel, Ulrike. "Beuys Biography: Book Accuses Artist of Close Ties to Nazis". *Der Spiegel*. 17 de mayo de 2013.

otra parte, entre 1957 y 1964 Beuys tuvo un estudio en la planta baja del Friedrich-Wilhelm-Bad, un edificio de Kleve que había albergado un antiguo hotel-balneario, situado en los antiguos jardines zoológicos de la localidad. La función zoológica del lugar se remontaba al siglo XVII ⁵⁶, cuando fue diseñado para ese fin y llegó a albergar la colección de animales de su promotor, el príncipe Johann Moritz von Nassau-Siegen. No fue, sin embargo, hasta 1959 cuando el doctor Heinz Will comenzó el proceso de fundar allí un zoológico moderno ⁵⁷, el actual *Tiergarten* de Kleve. Por lo que en esa época el estudio de Beuys se hallaba a apenas unos minutos andando de una colección particular de animales, visitable y en expansión, que acabaría constituyéndose en un parque zoológico. En el futuro podría ser interesante profundizar en estas dos coincidencias (el suegro zoólogo, la cercanía de su taller y el zoo) para contextualizar más minuciosamente la percepción y conexiones de Beuys con los demás animales, que después influirían en la manera de abordar algunas de sus obras más importantes.

Unas obras entre las que se encontraría la acción *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta, 1965), en la cual Beuys llevaba en sus brazos el cuerpo de una liebre. O *Titus Andronicus/Iphigenie* (1969) que se desarrollaba en un escenario en cuyo fondo había un caballo blanco vivo. Aunque en el primer caso la liebre no era una presencia viva (y por lo tanto carecía de agencia ⁵⁸), me interesan las intenciones del artista con respecto al animal, al que trató como si de verdad pudiera atender y comprender sus musitadas aclaraciones. La acción tuvo lugar el 26 de noviembre de 1965 en la inauguración de la primera exposición en solitario de Beuys en la galería Schmela de Düsseldorf ⁵⁹. Beuys, cubierta la cabeza con pan de oro y miel, se encerró solo en la galería. Durante tres horas procedió a explicar, mediante susurros, las obras al cadáver de la liebre, a quien trataba con gran gentileza. Mientras, los asistentes les observaban a través de las ventanas:

[Lo conduje] a los cuadros y le expliqué todo lo que había que ver. Le dejé tocar los cuadros con sus patas y mientras

<http://www.spiegel.de/international/germany/new-joseph-beuys-biography-discloses-ties-to-nazis-a-900509-3.html> Último acceso 25 de junio de 2014.

⁵⁶ “Klever Gartenlandschaft” <http://www.baukunst-nrw.de/objekte/Klever-Gartenlandschaft--884.htm> Último acceso 25 de junio de 2014.

⁵⁷ “Tiergarten”. <http://www.kleve.de/C12572B30025D73F/0/A2047EC6A6420716C12575610038694A> Último acceso 25 de junio de 2014.

⁵⁸ Al menos, del tipo de agencia que aquí me interesa, una cuestión que aclararé más avanzado este capítulo, por contraste con las ideas y teorías de Jane Bennett y Bruno Latour.

⁵⁹ Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 62.

tanto le hablé acerca de ellos... Se los expliqué porque realmente no me gusta explicárselos a la gente. Por supuesto hay una sombra de verdad en esto. Una liebre comprende más que muchos seres humanos con su obstinado racionalismo. Le dije que sólo necesitaba explorar el cuadro para entender qué es lo verdaderamente importante en él. La liebre probablemente sabe mejor que el hombre que las instrucciones son importantes⁶⁰.

Para, finalmente, terminar sentado y continuar con sus detalladas explicaciones [Fig. 260]. Se ha escrito largo y tendido acerca del significado y del simbolismo de esta performance (el oro, la miel, la liebre, los sonidos...), que incluso fue versionada por Marina Abramovic en *Seven Easy Pieces*. Aquí, quisiera destacar la concepción de la liebre muerta como público, y por extensión, de los animales en general como tales. Una cuestión que plantea paralelismos entre esta acción de Beuys y algunas de las obras que ya abordé en el tercer capítulo. En especial, con *Quando non si parla più di immortalità del corpo (Ingresso riservato agli animali, 1975)* de Gino de Dominicis.

Ambos, el de Beuys y el de Dominicis, serían dos eventos calificados como inauguraciones. Lo que volvería a poner sobre la mesa la utilización de los animales como recurso para amplificar un suceso. Asimismo, tanto en la exposición de Dominicis como en *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* se impidió el acceso al público humano a las respectivas galerías. El público que sí accedió al cubo blanco lo constituyeron bien la liebre muerta, bien los animales de granja. Parece una maniobra para enfatizar la posibilidad de considerar al resto de animales como espectadores, y que ésta no quedara diluida por la presencia de espectadores ortodoxamente humanos. Por otro lado, sería también una manera de enfatizar que en este proceso hay un elemento que se nos escapa, que permanece oculto: la percepción que tendrían los animales de las obras, su opinión al respecto. Un elemento que se alinearía con y quedaría subrayado por la obstaculización del acceso a la galería. Bien es cierto que en el caso de Düsseldorf los asistentes podían contemplar la escena a través de las ventanas, mientras que los de Pescara tenían que contentarse con imaginarla. Pero la liebre de Beuys estaba muerta, y no había reacciones suyas que contemplar o considerar. Lo que suponía un refuerzo de la inaccesibilidad, al menos con respecto al lagomorfo.

Por supuesto, ambas propuestas se podrían interpretar como reflexiones de carácter más amplio, o genérico, acerca de la

⁶⁰ Meyer, Ursula. "How to Explain Pictures to a Dead Hare". *Art News* vol. 68 nº 9, (enero 1970): 54 y siguientes. Traducción de la autora.

imposibilidad de acceder a algo tan abstracto como un público; a la verdadera e inmediata realidad de la percepción, opiniones y emociones de los espectadores, individualmente y en conjunto. Por mucho que se trate de humanos a los que podemos preguntar, todo el mundo miente, elude, exagera, distorsiona, calla, niega... Tampoco existe una única esencia que recoja o condense la reacción de un público determinado, que siempre es algo múltiple y diverso. Pero, más allá de todo esto, lo que me concierne es más la consideración, por parte de Beuys y de Dominicus (aunque con casi diez años de diferencia), de los animales como posibles sujetos, como posibles espectadores a los que se podría aludir desde una obra de arte. Bien que, en ambos casos, de una manera más lírica o poética, simbólica o conceptual, más que efectiva; incluso un tanto humorística, en Dominicus. Quizás otra de las diferencias es la forma en la que Beuys encara las explicaciones a la liebre muerta, actúa de docente, y controla al tiempo que guía. "La liebre probablemente sabe mejor que el hombre que las instrucciones son importantes⁶¹". Parece que Beuys confía en que el pequeño animal muerto, al que pasea agarrado en sus brazos, le haga caso. ¿Cómo podría no hacérselo? No puede marcharse. ¿O cómo podría hacérselo? Está muerto... Por otro lado, de Dominicus presuntamente no explica, deja a los animales de granja a su aire, sin directrices, para que se paseen a su gusto dentro de los límites del cubo blanco de la galería de arte.

Al igual que en la galería Schmela la única voz que se escuchaba era la de Beuys, sus susurros a la liebre muerta, el artista alemán se consideraba a sí mismo como la voz de los animales: el portavoz de aquéllos que militaban en su partido (que bien podrían ser todos). De acuerdo con esto, en la entrevista con Willoughby Sharp Beuys se había identificado como tal líder del partido de los animales, y en la misma entrevista, tras una declaración del artista a propósito del jefe de los ciervos en *The Art Pill* (1963): *Vehicle Art*, la conversación se detuvo en otra de sus obras con presencia de liebres muertas. Dos, en concreto:

WS: Asumo, entonces, que eres el Jefe de los animales y que esto se puede ver en tu obra, *El Jefe*⁶², de 1963-4, que ejecutaste enrollado en una alfombra de fieltro con una liebre muerta en cada extremo y obras de grasa en las esquinas de la sala [Fig. 261].

JB: Sí, hablo por las liebres que no pueden hablar por sí mismas.

⁶¹ Meyer, Ursula. "How to Explain Pictures to a Dead Hare". op. cit.

⁶² La mayúscula es del original.

WB: Lo cual haces literalmente mediante ruidos que son amplificados en la sala y en la calle.

JB: La responsabilidad humana hacia todas las cosas vivas⁶³.

El Jefe, o en alemán original *Der Chef (Fluxus Gesang)* tuvo lugar en la galería René Block en Berlín el 1 de diciembre de 1964, justo un año antes de *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Durante ocho horas, Beuys permaneció enrollado en el fieltro. Mientras, a intervalos regulares, emitía diferentes sonidos gracias a un micrófono: "inhalaciones, exhalaciones, estertores de la garganta, toses, suspiros, gruñidos, siseos, silbidos y un catálogo de ruidos similares a letras⁶⁴". En palabras de Beuys, "un sonido primitivo, que uno puede conectar a las dos liebres muertas⁶⁵". Una sinfonía que pretendía ser una canción Fluxus, y que Robert Morris tendría que haber estado repitiendo y replicando en Nueva York, como en un eco, de acuerdo con unas precisas instrucciones de Beuys al respecto (aunque Morris nunca llegó a hacerlo⁶⁶). El artista germano habla de sí mismo como transmisor de un mensaje; es de suponer que del mensaje de los animales. De algún modo, Beuys parece conectar la acción al jefe de los ciervos machos y su papel de líder y portavoz del partido de los animales. Parece que se asigna a sí mismo, de manera unilateral, ese papel dominante y protagonista; al tiempo que se describe, entre risas, como más poderoso que Nixon. Pero, por otro lado, invita a otros (como Morris) a compartir esa responsabilidad. Una responsabilidad que extendía a todos los seres humanos, y que había de proteger a "todas las cosas vivas".

"Hablo por las liebres que no pueden hablar por sí mismas", una declaración que es precisamente el título escogido por Ursula Meyer para un artículo sobre Beuys aparecido en 1973⁶⁷. En dicho texto, Meyer enlaza la preocupación por y la representación de los animales ejercida por Beuys con el resto de sus inquietudes políticas, como su defensa de los estudiantes y su reivindicación de la participación y de la democracia directa. Una convergencia que ya había apuntado con anterioridad, y que no deja de ser un cambio con respecto a otras actitudes. Como las exhibidas en general por los artistas del ámbito

⁶³ Sharp, Willoughby. "An Interview with Joseph Beuys". op. cit., 42.

⁶⁴ Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 121.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ Sharp, Willoughby. "An Interview with Joseph Beuys". op. cit., 42.

⁶⁷ Meyer, Ursula e Ingrid Krupka. "Joseph Beuys: I Speak for the Hares". *The Print Collector's Newsletter* (Septiembre/Octubre 1973).

italiano hacia sus animales objeto-obra de arte⁶⁸. Aunque, a pesar de la consideración (y hasta gentileza) manifestada por Beuys hacia los animales que aparecen en sus obras (vivos o muertos), el artista parece mantener hacia ellos una actitud de cierto control. Bien de establecer ciertos límites, bien de marcarles los carriles o canales dentro de los cuales debería transcurrir la interacción con ellos, y sus reacciones a las acciones y ofrecimientos del artista. Una liebre muerta es útil en este contexto porque, efectivamente, no se va a mover o reaccionar de manera contraria a las expectativas. En los ejemplos mencionados con anterioridad, Beuys no sólo les marca el camino a seguir hasta cierto punto, sino que con sus gruñidos guturales y otros sonidos primitivos se constituye en la voz de los oprimidos animales. Sin embargo, al alzar la voz por ellos y en su nombre, y a pesar de sus buenas intenciones, puede que les esté negando una voz que quizás ellos ya tengan, a pesar de que no se trate de una voz ortodoxa. Al declarar que habla por ellos porque no pueden hacerlo ellos mismos, en cierta manera Beuys los rebaja, por mucho que pretenda lo contrario. Es decir, puede que aunque anhele elevarlos a las cimas habitadas por los únicos y creadores seres humanos, quizás lo que debería haber hecho es pararse a escucharlos con más atención. En lugar de dar por sentado que una acción así sólo obtendría silencio.

Es ésta una paradoja que acompaña a las obras de Beuys relacionadas con otros animales. Sobre todo, a aquéllas algo más tempranas que cuentan con la inerte participación de alguna liebre muerta o algún otro cadáver. Sin embargo, también es cierto que al analizar éstas obras y la decisión de Beuys de fundar un partido para y por los animales, no puedo evitar pensar en los paralelismos de esta propuesta con una iniciativa reciente: la del abogado o defensor de los animales. Una figura que estaría destinada a defender los intereses de animales concretos en las causas legales de crueldad animal, u otras que les afectaran. En Suiza, en 2010 se rechazó en referéndum el establecimiento de esta posición a nivel nacional. Sin embargo, el abogado Antoine Goetschel sí llegó a ejercer como tal defensor de los animales bajo la autoridad del gobierno local en el cantón de Zurich⁶⁹. Lo que quizás sea una materialización parcial de lo que Beuys había imaginado cuando propuso su partido para los animales,

⁶⁸ Beuys también aparecía en el libro sobre el Povera de Celant de 1969, pero como voy exponiendo, las diferencias entre las actitudes de unos y otros artistas hacia los animales no humanos son evidentes. Celant, Germano. *Arte povera*. op. cit.

⁶⁹ "An interview with Antoine Goetschel". *Association of Lawyers for Animal Welfare*. <http://alaw.org.uk/student-group/interview-with-a-lawyer/an-interview-with-antoine-goetschel/> Último acceso 18 de octubre de 2015.

y su propia portavocía. Es decir, los animales se comunican y se expresan a su manera, y en este sentido tienen voz. Pero a nivel institucional y político, o legal y jurídico, es como si no la tuvieran, y necesitan que alguien les represente. Así que quizás lo que Beuys hizo fue limitarse a ofrecerse como voluntario para un antecedente de este puesto, unas décadas antes de que se convirtiera en una realidad.

Hasta aquí, he comentado un par de obras con liebres muertas, realizadas en los inicios de la década que vería la emergencia Fluxus de Beuys. Década que acabaría desembocando en la acción *I like America and America likes me* en 1974, junto con el coyote Little John. Pero en esa primera etapa no todo serían cadáveres. En 1969, Beuys causó una gran resonancia por medio de la obra *Titus Andronicus/Iphigenie*, con la cual participó en el festival *Experimenta 3*. Un evento celebrado en Frankfurt entre el 29 de mayo y el 7 de junio, y organizado por la Academia Alemana de las Artes Escénicas. El dramaturgo Peter Handke reseñó así su actuación:

Joseph Beuys salió desde un lado, con un abrigo de pieles, y se lo quitó. Llevaba *Blue Jeans*⁷⁰, su sombrero y por encima de su luminosa camisa, una corta chaqueta sin mangas. Recitó, todavía en penumbra, unos versos, y entonces hubo luz, y caminó arriba y abajo por el escenario mientras que el caballo blanco⁷¹ comía heno por detrás de él. A través de los altavoces, se escuchaban las voces calmadas y agradables de Claus Peymann y Wolfgang Wiens, que recitaban versos de "Titus Andronicus" de William Shakespeare y de la "Iphigenie" de Goethe, un montaje que había hecho el propio orador. De vez en cuando, Joseph Beuys iba hacia delante hasta el micrófono y recitaba siguiendo los versos. Entonces se iba de nuevo, hacía movimientos con los brazos, caminaba alrededor del escenario, daba azúcar al caballo, le daba unas palmaditas, se iba, se acucillaba, medía con ambas manos desde su cabeza, iba hasta el micrófono, producía allí algunos sonidos laríngeos, escupía margarina, mientras las voces de los altavoces recitaban "muerte" y "morir". Luego se paseó de nuevo alrededor del escenario, de vez en cuando se escuchaba al caballo resoplar, siendo el sonido amplificado por medio de los altavoces. Después de un tiempo, se vio que nada más iba a suceder: Beuys caminaba una vez más alrededor del escenario, iba más allá del fondo, repitiendo lo que ya había hecho antes, transformando los gestos rituales una segunda y una tercera vez⁷² [Fig. 262].

Asimismo, Beuys hizo uso de un par de címbalos de orquesta, que hacía sonar ocasionalmente; al igual que más adelante haría con el

⁷⁰ En inglés en el original, la cursiva es mía.

⁷¹ El término en alemán es *Schimmel*, que designa a un tipo de caballo gris cuyo pelaje es originalmente de otro color, y va cambiando progresivamente para finalmente adoptar un pelaje blanco. El término español equivalente sería "tordo".

⁷² Handke, Peter. "Der Dramaturgie zweiter Teil". *Die Zeit*, 13 de junio de 1969. Accesible en <http://www.zeit.de/1969/24/der-dramaturgie-zweiter-teil> Traducción de la Autora.

triángulo en la recién inaugurada galería de René Block en Nueva York. Frente a la presencia de liebres muertas en obras anteriores, en ésta última participaba un caballo vivo, que se alimentaba en directo, sobre el escenario, y al que Beuys daba porciones de azúcar. Quizás, las vocalizaciones guturales del artista también querían invocar o representar la voz del caballo, como ya había hecho con las liebres muertas. Después de todo, esta acción se ha descrito como un intento de reunir en una obra los mundos de la naturaleza y la cultura⁷³, al mezclar en un mismo espacio y tiempo el recitado de esas grandes y épicas obras de Shakespeare y Goethe, la presencia del caballo comiendo, y los deambuleos de Beuys por el escenario. A lo que se sumarían esos sonidos primitivos y nada lingüísticos emitidos por el artista. Simultáneamente, también se ha querido ver en esta performance una respuesta del artista alemán a Kounellis, cuyos doce caballos habían ocupado el garaje de Fabio Sargentini apenas medio año antes, en enero de 1969⁷⁴. Por su parte, en los años anteriores y posteriores el propio Kounellis también podría haber estado buscando establecer un diálogo con las metáforas de Beuys, al reaccionar ante algunas de ellas. Como cuando en 1972 pintó sus labios con oro, o cuando insistió en hacer obras alrededor de la temática de los trenes después de que la obra de Beuys en la Bienal de Venecia de 1976 se centrara en esa temática⁷⁵.

En cualquier caso, y tal y como ya había señalado en las páginas previas al comparar *I like America and America likes me* con otras obras de Kounellis, las diferencias entre ambos enfoques son apreciables. Aunque el caballo (o yegua) gris de *Titus Andronicus/Iphigenie* tenía sus movimientos restringidos por una cuerda y unos postes que delimitaban una especie de cercado, el animal en sí no estaba atado. No tenía ningún tipo de bocado o arreos, no había ninguna soga que le rodease el cuello, o ciñese una de sus patas. Todo un contraste con los cortas bridas que mantenían en su sitio, e incluso erguidos, a los caballos de Kounellis. Por otra parte, mientras que los caballos de Kounellis tenían que contentarse con figurar (sin comodidades extra), el caballo de Beuys contaba con heno, del que comía de vez en cuando **[Fig. 263]**. Y por si fuera poco, Beuys le premiaba ocasionalmente con algo de azúcar. Lo que Kounellis parecía pretender era congelar la vida, fijarla y exhibirla como si se tratara de otro objeto más. Mientras, Beuys subrayaba su inexorable

⁷³ Schellmann, Jörg. *Ich (Ich selbst die Iphigenie)*. (Munich: Schirmer Mosel, 2011).

⁷⁴ Rosenthal, Mark, Sean Rainbird, y Claudia Schmuckli. *Joseph Beuys: actions, vitrines, environments*. (New Haven: Yale University Press, 2004): 102.

⁷⁵ *Ibíd.* Aunque no hay que olvidar que Kounellis ya había presentado un trenecito en L'Attico en 1967.

flujo, y el intercambio de energías que conllevaba. Así, la fisiología de lo vivo, el alimento, los excrementos, era una parte importante de dicho flujo. De un modo similar, una manera de enfatizar este intercambio, o de promoverlo, era recurrir a sustancias que, como el azúcar (que comía el caballo) o la margarina (que escupía Beuys), fuesen ricos en esa energía que para Beuys era tan preciada.

De acuerdo con esto, quisiera comentar una reciente exposición conmemorativa planteada como un homenaje a *Titus Andronicus/Iphigenie* y al papel de Beuys como impulsor de la performance y uno de los responsables del logro de su independencia respecto del teatro. En la sede de París Pantin de la galería Thaddaeus Ropac, entre el 14 de octubre de 2012 y el 23 de febrero de 2013 se exhibieron una serie de elementos y obras vinculados a la acción de Beuys, como fotografías, múltiples, grabaciones o los címbalos utilizados por Beuys⁷⁶. La muestra suponía la inauguración de un nuevo espacio que la galería consagraba a las artes performativas. A la manera de guinda del pastel, en el amplio y espacioso cubo blanco también se exhibía un caballo ídem, confinado en una de las esquinas. Al igual que el equino reclutado por Beuys, se hallaba dentro de un recinto delimitado por una cuerda. En el suelo contaba con heno abundante para comer o acomodarse [Fig. 264]. El problema, sin embargo, viene de que el caballo de París no tiene las mismas implicaciones ni significado que el caballo de Frankfurt. Beuys había tratado de subrayar la vida y la fisiología del caballo, su participación en la transferencia de energías, su continua transformación. Mientras que en la exposición de Ropac es como si se quisiera hacer lo opuesto: fijarlo en el tiempo, colocarlo en una vitrina como un ejemplar a observar y coleccionar, como un objeto-obra de arte más [Fig. 265]. Beuys ya no está, su voz inmediata tampoco, ya no se mueve por la habitación, o por el escenario. El caballo que co-protagonizó la obra junto al artista también murió hace años. Sin embargo, se opta por traer otro caballo, cualquier caballo (blanco, eso sí) para colocarlo junto a los demás objetos que se han preservado. Todo ello como recuerdo de lo que se presenta como un evento mítico, épico. El caballo se convierte en un objeto más, y el recinto delimitado con la cuerda en su vitrina. Ya no representa la vida de la forma en la que lo hacía el otro caballo de Frankfurt, y por ello, está más próximo a los caballos de Kounellis que al caballo original de Beuys. Si Beuys ya no está y no se trae a nadie para sustituirle (sería un empeño inútil), ¿por qué traer a otro caballo? ¿Por qué exhibirlo como si se tratara de una reliquia más?

⁷⁶ <http://ropac.net/exhibition/iphigenie> Último acceso 30 de junio de 2014.

Casi cinco años justos después de *Titus Andronicus/Iphigenie*, Beuys se hallaba en Nueva York, compartiendo el espacio del cubo blanco de la galería con el coyote Little John. Para el artista, sería un nuevo paso adelante. De portavoz y transmisor de las liebres muertas; a compartir el escenario con un caballo limitado a un cierto espacio; a finalmente introducirse en una sala, en una especie de jaula, con un coyote. Para compartir con él su encierro, para que ambos pudieran ocupar una posición un poco más equivalente. Beuys, en su entrevista con Willoughby Sharp, declaraba: "Me gustaría elevar el estatus de los animales para alcanzar el de los humanos"⁷⁷. Y se diría que ése era un viaje que él mismo había emprendido, y en el que iba avanzando poco a poco. En *I like America and America likes me*, más que limitarse a hablar por el coyote a veces parece pararse a escucharlo, a observar y estudiar sus reacciones. Más que atenerse a enmarcar su mera presencia, o alguna las actividades concretas del animal (esperada y preparada de antemano), en ocasiones va un poco más allá y parece verdaderamente interesado en lo que el coyote hace, o expresa: acerca de él, el humano; de los objetos que ha traído con él; del recinto en el que está encerrado; del público que lo contempla; de la sala; de la ciudad de Nueva York... Pero no por ello deja de haber tensiones, contradicciones, contrastes o paradojas en las intenciones o planteamiento de Beuys. Por un lado, el coyote actúa como un emblema, un símbolo de otros coyotes, de un pueblo perseguido, y de todo un continente. Como una especie de avatar y compañero de Beuys, el pastor nómada que recorría las estepas euroasiáticas guiando a sus rebaños con su cayado; como una representación, un tópico que se sumaba a los otros arquetípicos animales que eran recurrentes en la trayectoria del artista alemán: liebres, ciervos, alces, ovejas, cisnes, abejas⁷⁸. El coyote, un aliado (y oponente) poderoso, que era concebido por el artista como descendiente de los lobos de las estepas asiáticas⁷⁹. Y que, según él, habría cruzado (y saltado) continentes de este a oeste, a través de los hielos que cubrían hace miles de años el estrecho de Bering, acompañando a los ancestros de los nativos americanos⁸⁰. Por lo tanto, tenía sentido que en la performance de Beuys el coyote se hubiera convertido en un símbolo de estos pueblos, de su persecución. En una metáfora que también contaba con un origen euroasiático.

Pero el coyote no es cualquier coyote, es Little John, un animal con nombre y dueño a quien el artista va conociendo, y que se va

⁷⁷ Sharp, Willoughby. "An Interview with Joseph Beuys". op. cit., 44.

⁷⁸ Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 36-38.

⁷⁹ Los cuales son una subespecie de los lobos grises.

⁸⁰ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 99.

acostumbrando a ese hombre, que va aprendiendo a confiar en él. Por un lado, ante la presencia de ese indeterminado y arquetípico coyote la acción parece salvaje, peligrosa, épica, y el cánido una amenaza, un riesgo para la vida del hombre y del artista. Por otro, Little John, el pequeño John no se vería tan salvaje. Durante la performance habría habido más momentos cotidianos, serenos, despojados de la rigidez del ritual, algo menos revestidos de su gravedad. Momentos en los cuales Beuys habría sido sólo un hombre queriendo acariciar a un perro, sin que éste le rechazara.

I like America and America likes me alcanzó una gran resonancia en el ámbito del arte contemporáneo. A veces, da la impresión de que se evoca y recuerda como si se tratara de uno de los episodios más destacados de una epopeya, de una gesta que coronara la trayectoria de Beuys. Como si el artista alemán fuera el héroe, y el coyote Little John la bestia, el monstruo. Por otra parte, dado el impacto de esta obra no resulta de extrañar que muchos artistas posteriores hayan querido glosarla o contestarla, de múltiples maneras. Un extremo que me llama la atención es que algunas de esas respuestas tienen rasgos en común, tanto en sus detalles como en su enfoque general. Y lo más habitual es que rebajen, critiquen o incluso parodien la épica que transmite la acción de Beuys, su grandilocuencia, su simbolismo. Una épica detrás de la cual, como veremos, subyacen otros aspectos, quizás más escondidos, o menos subrayados. O quizás presentes un poco a pesar del propio Beuys, y de su enfoque.

UNA ÉPICA DE ANDAR POR CASA: RESPUESTAS QUE APACIGUAN *I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME*. ROSE FINN-KELCEY, DIANE BORSATO, KIRA O'REILLY (Y OLEG KULIK, QUE HACE LO CONTRARIO)

Antes de entrar de lleno en las obras que habrían respondido con posterioridad a *I like America and America likes me*, voy a detenerme brevemente en un par de obras contemporáneas (o incluso anteriores) a la acción de Beuys, que ya abordé en el primer capítulo. Me interesa apuntar sus paralelismos y convergencias, en algunos puntos, con la propuesta del artista alemán. La primera de estas obras sería *Public Lunch*, realizada en la Casa del León del Zoo de San Francisco por Bonnie Ora Sherk, como parte de su serie de performances *Sitting Still*. Tal y como ya describí, en 1971 (unos años antes del desembarco de Beuys en Nueva York) la artista se encerró a sí misma y a una rata en una de las jaulas de dicho zoo. El recinto en cuestión estaba desocupado, vacío de grandes felinos. Pero en el adyacente, pegado barrote con barrote, había un tigre. Sherk comió delante del público

al mismo tiempo que el tigre, con un refinamiento que parecía cuidadosamente pensado para contrastar con los felinos modales de los grandes gatos a rayas [Fig. 93]. Se podrían extraer múltiples lecturas de este contraste, que a su vez también era una convergencia, con el tigre y la mujer cada uno en su jaula. Sin embargo, el mensaje que a mí me transmite es el de que, a pesar del grado de cultura y civilización que hayamos alcanzado, los humanos seguimos siendo animales. Por lo tanto, ¿por qué no exhibirnos a nosotros mismos, y nuestras costumbres alimentarias, al igual que hacemos con las de otros animales?

Por su parte, en junio de 1974, al mes siguiente de que *I like America and America likes me* sucediera en Nueva York, Fina Miralles se encerraba a sí misma y a otros cuatro (o tres) animales (perro, oveja, gato y ¿rana⁸¹?) en cinco respectivas jaulas, ordenadas de menor a mayor en la sala Vinçon de Barcelona [Fig. 106]. La intención era la de mostrar cautivos a cinco animales que, debido a su condición, nunca antes habían sido mantenidos en una jaula, a diferencia de los que se veían en la cenefa de fotografías que adornaban las paredes de la galería, y que mostraban diversas imágenes del zoo y de sus habitantes animales. El conjunto de la exposición, además de como una explicación necesaria de lo que debería ser evidente (un recordatorio de que los humanos también somos animales), funcionaba a modo de denuncia de las condiciones de los animales en los zoos en general y de las de los años setenta en particular, mucho más precarias que en la actualidad.

A su manera, Beuys también se encerró a sí mismo en una jaula con Little John. En la galería René Block de Nueva York, una barrera metálica separaba a hombre y coyote de los espectadores, dividiendo en dos el espacio de la habitación [Fig. 266]. Al otro lado de las ventanas, en uno de los extremos de la sólida barrera (montada a base de paneles que no llegaban al techo), había una puerta con una cerradura [Fig. 267a]. A la derecha, en la pared del fondo se ve otra puerta que, por lo que parece, permanece cerrada la mayor parte del tiempo, pero que aparece abierta en algunas imágenes⁸².

Así pues, Sherk, Beuys y Miralles se encerraron en otras tantas jaulas como forma de señalar su propia pertenencia (y la de todos los humanos) a la naturaleza en general, y al mundo de los animales y de la biología en particular. La convergencia y los paralelismos son claros, por lo tanto, y se corresponden con las reivindicaciones que al respecto se iban fortaleciendo con el paso de los años, acompañadas

⁸¹ Insisto en que la presencia de la rana no se aprecia en las imágenes.

⁸² Se intuye otra puerta simétrica en la misma pared, a la izquierda, pero ésta no se ve nunca abierta.

de un aumento de la preocupación por la protección del medio ambiente y del bienestar de los animales no humanos. De entrada, también son aparentes algunas diferencias. Mientras que Beuys y Miralles trajeron las jaulas al interior del cubo blanco de la galería, Sherk se desplazó al zoológico e hizo su intervención *in situ*. Pero quizás lo más destacable es que Sherk y Miralles se introdujeron ellas mismas en una jaula aparte, hasta entonces vacía. Y Beuys entró a la jaula que estaba ocupando el coyote, para compartir el espacio con él. En un primer momento pudiera parecer que el planteamiento de Beuys es el más arriesgado, o el que profundiza más en su intento de ponerse de parte de los demás animales. Después de todo ambos, Beuys y Little John se hallan rodeados de las mismas paredes, de las mismas rejas. Sin embargo, hay algo en la manera en la cual está diseñado el encuentro entre el hombre y el coyote que me impide verlo del todo así. En su paradoja y sus contradicciones, lo que ocurre en la galería no es del todo un diálogo: es también una lucha, un enfrentamiento. Como si el coyote fuera el toro, y el hombre, su torero. Como si en el fondo quedara claro que no son iguales y no pueden serlo, que sigue existiendo una jerarquía. Beuys elige entrar en la jaula para enfrentarse al coyote, para lidiar con él, para salir a su encuentro. No entra (del todo) a acompañarlo, a solidarizarse con él, a gritar "somos iguales". Entra como buscando un oponente, un contrario, un antagonista, un catalizador. E, inevitablemente, lo encuentra.

A este respecto el enfoque de Miralles y Sherk es más directo. Es como si, tras haber caído en la cuenta de que todos somos animales, se preguntaran por qué unos están dentro de los barrotes, y otros fuera de ellos. Y por qué dicha situación se asume con naturalidad. Ante la tesitura, su manera de reflexionar sobre ello, y denunciarlo, consiste en ocupar el lugar de dichos animales, actuar como sus cabezas de turco, o sus conejillos de indias. Es decir, tratan de revertir los términos habituales en las relaciones entre seres humanos y los demás animales. Si lo más frecuente es que recurramos a los animales como sustitutos en un contexto de peligro o amenaza, o los utilicemos para distorsionar y proponer parodias, Sherk y Miralles hacen lo contrario y se ofrecen como voluntarias para sufrir el destino de esos animales. Aunque sea de manera provisional y efímera. Donde Beuys, en cierta medida, contribuye a subrayar la diferencia al salir al encuentro de una entidad que reconoce como ajena, distinta, salvaje; Sherk y Miralles se identifican con esos otros animales encerrados, al adoptar la posición que éstos ocupan. Esto no significa que Beuys no quisiera mejorar las condiciones de vida de otros

animales, o contribuir a su bienestar. O que él mismo no se considerara un animal, dado que había incluido su nombre en la lista de miembros activos del partido para los animales. Pero es posible que su papel o su proyección de gran artista, de gran creador (quizás similar al de un gran héroe o conquistador), implique una disolución parcial de su pretensión igualadora.

A esto se le suma el hecho de que la acción de Beuys es más abstracta y simbólica; mientras que las de Miralles y Sherk son más pragmáticas, más realistas. Las dos artistas hablan de los zoos y de la exhibición de otros animales en esas instituciones. De animales concretos, los que ocupan el Zoo de San Francisco, o el de Barcelona. Beuys reflexiona en general, y ni siquiera está del todo claro que hable de animales concretos. La mayor parte del tiempo el coyote es un símbolo, un emblema, más que un individuo en particular, con una biografía determinada. Finalmente, como mujeres, las acciones de Miralles y Sherk cobran una relevancia significativa, porque ambas estarían sometidas a la misma jerarquía destinada a mantener en su sitio a los animales no humanos. La propia Miralles, en obras posteriores, profundizaría en esta cuestión, al mostrar fotografías de mujeres atadas junto con las de animales enjaulados. Obras con las cuales también trataba de hacer referencia a la falta de libertades derivada de la dictadura franquista.

Las respuestas posteriores a la obra de Beuys también adoptarían tonos y enfoques un poco en esta línea, más concreta. Me interesan aquí, sobre todo, las reacciones más conscientes y deliberadas, realizadas desde una cierta distancia en medidas de tiempo y espacio, cuando la acción de Beuys ya era un clásico consagrado acerca del cual debatir, o del que disentir. Pero primero abordaré una réplica no tan consciente, y mucho más temprana. En septiembre de 1976 Rose Finn-Kelcey ejecutó una performance (*One for Sorrow, Two for Joy*) en el escaparate de la galería Acme en el Covent Garden londinense, dentro del evento anual *London Calling*⁸³. Consistió en encerrarse y convivir durante dos días en ese espacio con dos urracas vivas [Fig. 267b]. Tanto la artista como las aves emitían sonidos, que eran escuchados por el público y los transeúntes que se hallaban en la calle, del otro lado del cristal. En concreto, Finn-Kelcey trataba de comunicarse con

⁸³ Battista, Kathy. *Renegotiating the body: feminist art in 1970s London*. (Nueva York: IB Tauris, 2013): 58-59; *Supporting Artists: Acme's First Decade 1972-1982* (folleto de exposición en la Whitechapel Gallery, Sep. 2013- Feb. 2014). Disponible en: www.acme.org.uk/download.php?pdf=469 Último acceso 3 de julio de 2014; "Rose Finn-Kelcey: One for Sorrow, Two for Joy". *Re.act Feminism*. <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=52&wid=201&e=t&v=&a=&t=human/non-human%20animals> Último acceso 2 de julio de 2014.

las urracas por medio de una transcripción francesa de sus cantos y voces, con la que se había topado mientras investigaba en una biblioteca especializada en folklore. Se sentía atraída por la especie debido a las múltiples asociaciones que poseía en las tradiciones populares inglesas. Esa inclinación se reflejaba en el propio título de la performance, que incluía los dos primeros versos de una nana derivada de la fama de las urracas como augurios de mala o buena suerte, en función de su número⁸⁴. Asimismo, la artista destacaba otras connotaciones de estos córvidos, como su vinculación con las brujas. Es decir, con mujeres que habían ocupado una posición especial, alejada de los roles ortodoxos impuestos a su sexo. Las fotografías que existen de la performance parecen contagiadas por esta atmósfera de leyendas populares y supersticiones, y muestran a la artista agachada, los ojos oscuros fijos en las aves, el pelo rizado y enmarañado ocultándole el rostro. Con las urracas posadas en alguno de los elementos que ocupaban el espacio, como ramajes, jaulas, o una palangana con agua. Además de sus intentos de conversar con las aves, la artista les ofrecía también comida, y objetos, intrigada por su proverbial gusto por las cosas brillantes.

En conjunto, Finn-Kelcey había reunido en esta obra una serie de elementos que le permitían cuestionarse a sí misma, y pensar acerca de su papel de mujer artista, de buscar su voz como tal. Así, en las urracas veía a unos seres con los que se identificaba a diversos niveles. Parecían hablar un lenguaje extraño, ajeno, que en principio resultaba incomprensible. Pero tenían una voz propia. Tenían, a su vez, una cierta cualidad de artistas, dada su capacidad para escoger y acaparar cosas que les parecían bellas. Y su asociación con las mujeres (con frecuencia, en un sentido negativo tanto para aves como para humanas) se remontaba a un pasado remoto. Por lo que no resultaban un mal punto de apoyo para plantear una reflexión acerca de este asunto, y Finn-Kelcey declaró que:

A través de los sonidos de urraca quería hablar acerca del potencial para otro lenguaje, además del ya existente, que

⁸⁴ La versión moderna más extendida de dicha nana sería como sigue:

<i>One for sorrow,</i>	Una para la tristeza,
<i>Two for joy,</i>	Dos para la alegría,
<i>Three for a girl,</i>	Tres para una niña
<i>Four for a boy,</i>	Cuatro para un niño,
<i>Five for silver,</i>	Cinco para plata,
<i>Six for gold,</i>	Seis para oro,
<i>Seven for a secret,</i>	Siete para un secreto,
<i>Never to be told</i>	Nunca revelado

tendemos a sentir que es el único... y a través de esa conversación, acerca del potencial de que las mujeres tuvieran una voz⁸⁵.

Habría múltiples maneras de abordar el análisis de esta acción. Tan sólo plantear la cuestión del lenguaje, y de la comunicación, en el contexto mujeres-animales no humanos requeriría un número considerable de páginas. Pero ahora lo relevante es emprender una comparación con respecto a *I like America and America likes me*. Ambas performances implicaron una suerte de diálogo, y por lo tanto, una convivencia entre los respectivos artistas y los individuos de las dos especies de animales no humanos implicadas: el mamífero y coyote Little John, y las dos aves, las dos blanquinegras urracas. En ambos casos los dos humanos se encerraron a sí mismos con los animales durante varios días. La separación entre Beuys y el coyote por un lado, y los espectadores por otro, se debía a la pared de enrejado metálico. Mientras que Finn-Kelcey y los córvidos, permanecían contenidos por el cristal del escaparate. Ambas, enrejado y escaparate, superficies a través de las cuales se podía observar lo que sucedía en el interior de esas improvisadas jaulas. En la galería londinense, otras tantas jaulas en pequeño (de alambre) parecían aludir a que las urracas habían sido "liberadas" en el espacio del cubo blanco [Fig. 268]. Tanto Beuys como Finn-Kelcey dirigían sus acciones y reacciones hacia coyote y urracas, como tratando de trabar un diálogo de movimientos con ellos⁸⁶. Ésta última además emitía sonidos, transcripciones populares de los cantos de los pájaros, a través de las cuales pretendía comunicarse oralmente con ellos. Sonidos en los que podría encontrarse un paralelismo con las vocalizaciones guturales mediante las cuales Beuys había pretendido dar voz a las liebres muertas en *El jefe*.

Otro de los aspectos en los que habría cierta continuidad entre ambas obras (separadas por algo más de dos años), sería su dependencia del simbolismo y las tradiciones populares heredadas, ligadas a coyote y urracas. Ambos artistas utilizan dichas tradiciones y simbolismos, las conjuran como si se trataran de hechizos que contaran con cierta fuerza extraña, aprovechan parte de ella, y revocan otras partes. O

⁸⁵ Tickner, Lisa. "One for Sorrow, Two for Mirth: The Performance Work of Rose Finn-Kelcey". *Oxford Art Journal* 3.1 (1980): 58. En el marco del tercer capítulo, esta performance hubiera abierto una reflexión acerca de la necesidad o pertinencia de otros lenguajes distintos para abordar la realidad de las mujeres. Y con ello, abrir una nueva comparación entre las posiciones de animales no humanos y mujeres a tenor de esta cuestión. Es un ejemplo más de que muchas de las obras que ido abordando podrían haber sido tratadas en diversos apartados en función de los aspectos que hubiera escogido subrayar.

⁸⁶ Lo cual estaría en línea de lo puesto en práctica por Nicolas Primat con bonobos, babuinos y monos ardilla.

mejor dicho, las reconducen hacia donde les interesa. El coyote sería ese animal perseguido, considerado una peste. Pero al mismo tiempo, uno de los espíritus-guía de los nativos americanos. Las urracas serían esas aves de mal agüero. Pero también, las compañeras de mujeres que habrían vivido al margen de la sociedad y de sus reglas, las confidentes aladas que habrían compartido y guardado sus secretos. De una manera peculiar, las dos obras simultáneamente socavan y refuerzan las proyecciones humanas sobre estos otros animales. Aunque al menos, comienzan a desestabilizarlas, y por lo tanto, a cuestionarlas.

En este sentido ambas obras son bastante parecidas. Pero, si se profundiza un poco más, sus respectivos tonos o atmósferas divergen. Las urracas por las que opta Finn-Kelcey constituyen una visión cotidiana, rutinaria, de lo más habitual en extensas regiones europeas. Aunque asimismo tengan esa faceta algo más oscura e inquietante. Además, se diría que la artista británica se había centrado más en prestar atención a los pájaros, en lugar de regular la interacción a través de la ayuda o la estructura de un marco ritual abstracto y bastante rígido, como en el caso de Beuys. Mientras, y por contraste con las urracas, el coyote se percibe como salvaje, amenazador, peligroso. Como un tanto menos real y algo más mitológico, una criatura con la que hemos perdido el contacto, y debido a ello, más susceptible de ser magnificada y distorsionada hasta la épica. Debido a ello, la grandilocuencia y la retórica de la performance de Beuys no está tan presente en la de Finn-Kelcey. Y curiosamente, en esta misma línea de rebajar la conmoción (y en general, el tono), irían otras respuestas posteriores a *I like America and America likes me*.

Una de ellas, encuadrada en una vídeo-instalación en tres canales, sería la realizada por la artista canadiense Diane Borsato en 2008, bajo el título *Three Performances (After Joseph Beuys, Marina Abramovic, and Bonnie Sherk)*⁸⁷. Los vídeos mostraban a la artista reinterpretando tres performances ya clásicas, que habían requerido de la presencia/participación de animales no humanos. Además de *I like America and America likes me*, otra de las tres obras que Borsato había versionado era *Dragonheads* (1990-1992) de Marina Abramovic, en la cual la artista había permanecido sentada, desnuda, en un círculo de hielo, mientras varias serpientes reptaban por su cuerpo. Y la tercera era la ya comentada *Public Lunch* de Bonnie Ora Sherk. La recreación de Borsato intentaba ser fiel a los detalles de las tres performances,

⁸⁷ La información que voy a aportar aquí proviene de la página web de la artista: <http://www.dianebersato.net/>

pero al mismo tiempo pretendía domesticarlas, adaptarlas a un contexto más casero. Para ello, las reprodujo en su propio apartamento, y recurrió a la ayuda de su gata para los diversos papeles animales:

En mis recreaciones en vídeo, traté de re-producir tantos términos de las piezas como fuera posible, excepto que las hazañas serían interpretadas en mi propio apartamento, y todos los animales salvajes de las obras- un coyote, serpientes, y tigres- serían sustituidos por mi corriente gata doméstica. En esencia, tomaría estas hazañas icónicas o heroicas, que en cierto modo ponían en riesgo la vida, y las domesticaría, haría la experiencia de estas obras históricas accesible de alguna manera para mí y para un nuevo público, y al mismo tiempo propondría una compilación crítica a las ideas de los artistas acerca de la naturaleza y nuestras relaciones con (o distinciones de) los animales⁸⁸ [Fig. 269].

Borsato se refiere a las tres performances como si éstas fueran dependientes de una concepción del resto de animales algo alejada del tipo de relaciones que los humanos (occidentales y urbanitas) establecemos con ellos en la actualidad. Y su respuesta había consistido en traerlas de vuelta, en llevarlas a su terreno, en tratar de hacerlas más reconocibles y cercanas al público que visita las galerías y museos de arte contemporáneo. Otro aspecto de la re-lectura de Borsato era que concedía un mayor protagonismo y relevancia a la agencia del otro animal implicado (en esta ocasión, su gata), y a la complacencia (o no) de ésta, en seguir el guión que en las acciones originales correspondía a coyote, serpientes y tigre. O por el contrario, optar por saltárselo:

En el primer vídeo del tríptico, se me puede ver cubierta en fieltro gris, empuñando un cayado, y caminando con pesados pasos alrededor de mi dormitorio, que está plagado de Wall Street Journals. En el segundo, estoy desnuda en una silla, concentrada en una mirada fija, en el medio de un círculo de hielo en el suelo de mi cuarto de estar. En el tercero, estoy comiendo una comida elegante con un vestido negro, sobre un mantel blanco en mi cocina. Mientras intento seguir tantos parámetros como sea posible de las tareas establecidas por los performers, la gata responde con un sorprendente abanico de comportamientos, de acuerdo con los términos de nuestra relación previa, y según su propio conjunto de intereses y límites. Complica los términos de las hazañas- se niega a jugar salvajemente o a relacionarse en la pieza de Beuys, y se muestra mucho más interesada en dormir. Se lame a sí misma de manera inconsciente en un contexto perversamente erótico para la pieza de Abramovic, y en la de Sherk, rechaza el gran filete crudo después de un olisqueo, y está mucho más interesada en trepar a

⁸⁸ <http://dianeborsato.net/projects/three-performances-after-joseph-beuys-marina-abramovic-and-bonnie-sherk/> Último acceso 21 de abril de 2015.

la mesa del comedor y comerse la elegantemente servida comida directamente de mi plato⁸⁹.

El contraste y la oposición entre la propia Borsato y su gata resultan evidentes. Borsato es quien ha decidido recrear las tres acciones, y quien ha establecido las reglas de la recreación. La artista ha decidido registrar sus relecturas como obras artísticas, e implicar a su gata en ello. A la gata nadie le ha preguntado si quiere o no participar en el proyecto, si da su consentimiento para formar parte de la obra, para ser grabada, etc. Dentro de sus limitaciones y el escogido cambio de escenario, Borsato se vuelca con el guión, con los detalles de su re-interpretación doméstica de las tres performances clásicas, en ser lo más exacta y fiel posible a los originales. Pero la gata no sabe ni tiene por qué saber de qué va la película. Está en su casa, en su entorno habitual, con la persona que suele estar allí, y para ella seguramente sólo es un día más, otra serie de interacciones sin ninguna relevancia especial. Aunque, quizás, con algunas novedades derivadas de la escenificación de las acciones. Mientras que Borsato sigue su escaleta al pie de la letra, la gata hace lo que mejor le parece, y se muestra indiferente a si ahora le toca ser coyote, un poco después serpiente, y algo más tarde tigre (el rol que en teoría debería ser el más familiar para ella). Así, la artista subraya el hecho de que obras como las que versiona son unilaterales y se imponen a los otros animales, sin ser del todo conscientes de ello. Y ella prefiere dejar a la gata a su aire, forzarla lo mínimo.

Con anterioridad, Borsato había re-interpretado también otra de las acciones de Beuys. En concreto *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. La rebautizó como *How a Dead Hare Explains Pictures* (cómo una liebre muerta explica cuadros), y consistió en poner una liebre muerta a disposición de un grupo de voluntarios durante la Feria Internacional de Arte de Toronto de 2006. Los voluntarios llevaban a la liebre entre las obras de arte, para que el animal muerto les explicara (o no) las imágenes⁹⁰. En una dirección similar a lo ya expuesto de sus otras obras, la artista había revertido algunos de los parámetros de la performance que había versionado, de modo que incidía en cuestiones como la agencia de la liebre muerta. O mejor dicho, en la ausencia o la negación de tal agencia en la versión original de Beuys, en la que éste había monopolizado la voz, la conversación y el discurso. Con los cambios introducidos por Borsato, ésta le dejaba un

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ <http://dianeborsato.net/projects/how-a-dead-hare-explains-pictures/> Último acceso 21 de abril de 2015.

cierto espacio a la liebre. Por si se daba el caso de que tuviera algo que decir.

A todo esto se le sumaría la circunstancia de que, quizás, Borsato también estuviera apuntando a que el resto de animales, como buenos "otros", habrían sido tratados muchas veces como intercambiables entre sí. Porque lo mismo daría cualquier coyote, cualquier serpiente o cualquier tigre: todos ellos conllevarían siempre esa connotación de amenaza, de peligro, de naturaleza equivocadamente entendida como dominio al margen de los poderes y capacidades del hombre, pero en el fondo sometida a él⁹¹. Pero la gata de Borsato no sería cualquier gata. Es su gata, con su personalidad, manías y costumbres, y con una particular y peculiar relación compartida entre ambas, la felina y la humana. Justo ahí habría otro contraste entre las tres performances clásicas y las recreaciones de Borsato. Puesto que la gata de la artista no era un animal caído del cielo, como si dijéramos, aparecido de la nada para convertirse en obra de arte. Era una gata doméstica con una biografía concreta, y una relación previa con la artista humana. Relación en la cual se cimentaban las versiones de las acciones y que, en cierta medida, explicaba y sustentaba el comportamiento de la gata ante tal o cual situación en el transcurso de las mismas.

En conjunto, el video-tríptico de Borsato sería una reflexión acerca de las diferencias entre los animales "de entonces" (los mostrados a través de las performances re-creadas), y los "de ahora". O mejor dicho, de los cambios que han ido apareciendo y consolidándose en nuestras actitudes hacia otros animales, y nuestra manera de relacionarnos con ellos. No es que hayan dejado de existir esas apelaciones a la naturaleza y a los animales como símbolo de lo salvaje, de lo desatado y amenazador, de lo opuesto al orden y a la civilización. O que se haya dejado de recurrir a determinados animales como símbolos intercambiables en lugar de individuos concretos con una personalidad y unas experiencias previas. O que en décadas anteriores no hubiera ya quien valorara o entendiera a los animales, en determinados contextos y relaciones, como seres subjetivos con su agencia y sus preferencias. Pero Borsato apunta a un cambio de

⁹¹ Personalmente, detecto una diferencia entre las acciones de Beuys y Abramovic y la de Sherk. Aunque *Public Lunch* también puede leerse como una apelación a una naturaleza salvaje, y a los animales entendidos como símbolo de tal; en el fondo Sherk acude a una institución que sería uno de los espacios en los cuales vemos y nos relacionamos de forma limitada con determinadas especies animales. No es como si hubiera sacado ella a dichos animales de contexto (ya estaban allí) sino que acude allí para reflexionar y hacer reflexionar sobre este hecho. Es a través de las fisuras de sus dudas y reflexiones, y su atención a las reacciones de ese tigre en concreto, que la artista cae en la cuenta de la subjetividad y agencia de otros animales y se decide a dar un giro a su trayectoria.

tendencia, que ha marcado tanto las sociedades y culturas occidentales como el arte que emana de ellas.

Ciertamente, al rebajar la grandilocuencia del tono y de la amenaza contenida en las performances originales, las tres relecturas de Borsato tienen un punto humorístico, de parodia. Esas épicas hazañas del arte contemporáneo se desinflan, se convierten en algo risible y menos sagrado (y por tanto, más susceptible de ser contestado y cuestionado) al encarnarse el peligro que encierran en una inofensiva gatita. Dada la importancia de la convivencia de Beuys con el coyote Little John no resulta en absoluto sorprendente que haya otros artistas que hayan querido transgredir o divertir revisitando un clásico. Una mera búsqueda general de imágenes en internet lo confirma. Aparecen en ella desde instalaciones que pretenden recrear el espacio tras la acción de Beuys, coyote muerto incluido (bien el cadáver completo, y acompañado por el cuerpo caído del propio Beuys⁹²; bien sólo el esqueleto, sin rastro del desaparecido artista⁹³); a recreaciones con un pavo en sustitución del coyote, una escobilla de baño por cayado, y una bandera americana en lugar de la manta de fieltro⁹⁴. O incluso re-escenificaciones pop mediante la utilización de piezas de lego⁹⁵. O bromas a propósito de un apartamento vacío, una toalla, una bufanda y un paraguas⁹⁶. Finalmente, incluso una oportunidad divertida para glorificar a una perrita Jack Russel, presunta artista (pintora, para ser más exactos), de la que hablaré con detalle algo más adelante⁹⁷. En cualquier caso, todos estos ejemplos comparten esa tendencia de hacer de la acción de Beuys algo más de andar por casa, un poco menos épico, y hasta más risible.

Otra performance que tuvo un enfoque similar, aunque no se presentaba a sí misma de forma tan directa o inmediata como respuesta a *I like America and America likes me*, sería *Falling Asleep with a Pig*, llevada a cabo por Kira O'Reilly junto con la cerdita vietnamita

⁹² Motycka, Petr. "I like america" (2010)

<http://www.podebal.com/motycka/index.php/content/art/ILAAALM> Último acceso 7 de julio de 2014.

⁹³ "Paris-Scope: Sandra Aubry and Sébastien Bourg". *mixed greens*, 29 de mayo de 2014. [I like America and America likes me. A revival] <http://mixedgreens.com/Blog-ThePit/ParisSCOPE-Sandra-Aubry-and-S%C3%A9bastien-Bourg-702.html> Último acceso 7 de julio de 2014.

⁹⁴ http://www.salisbury.edu/electronicgallery/140hBerlin_Franklin.jpg Último acceso 7 de julio de 2014.

⁹⁵ "Bartek Drejewicz 'Joseph Beuys, I like America, America likes me (1974)'" *Aside Gallery*.

<https://www.flickr.com/photos/74580969@N02/6748046157/> Último acceso 7 de julio de 2014.

⁹⁶ "I like my new apartment (and it likes me). *Caws Radio*, 26 de marzo de 2006;

http://wehatebrett.blogspot.com.es/2006_03_01_archive.html Último acceso 7 de julio de 2014.

⁹⁷ "Collarobations. Andrew Kromelow and Tillamook Cheddar: I Love Tillie and Tillie Likes Me, 2002". http://www.tillamookcheddar.com/shows/collar/artists/andrew_kromelow.html Último acceso 7 de julio de 2014.

Deliah⁹⁸. La obra se realizó en dos ocasiones con motivo de la exposición *Interspecies*⁹⁹ celebrada en 2009, primero en Manchester y luego en Londres¹⁰⁰. En el transcurso de la misma O'Reilly y Deliah convivieron durante varias horas (36 en Manchester, 72 en Londres) en un espacio construido específicamente para la acción. Un espacio que fue adaptado principalmente para cubrir las necesidades de la cerdita, y algo menos a los de la mujer. En Manchester el recinto consistió en un pseudo cubo blanco incluido a su vez en el interior del cubo blanco de la galería [Fig. 270]. En este caso, el centro para las artes visuales contemporáneas Cornerhouse. Tres paredes blancas más altas, las del fondo y las de los laterales, cerraban y contenían el espacio. Al tiempo que una frontal más baja, equipada en uno de sus extremos con una puerta de jardín de listones, permitía que la escena fuera contemplada por el público.

Se podría identificar aquí una nueva instancia de encierro compartido, como en los casos de Beuys y el coyote, y Finn-Kelcey y las urracas. Con la diferencia de que dicho encierro está algo rebajado, al no existir una limitación o cierre en la pared frontal, y a que la puerta de jardín transmite una sensación mucho más amable. Te da la sensación de que, si quisieras pasar al otro lado, sólo tendrías que descorrer el pestillo y empujar ligeramente. Es decir, no hay metal, no hay rejas, no hay pared de cristal, no hay nada que sugiera que dentro del espacio existe algo pugnando por escapar, algo que habría que mantener confinado allí a toda costa.

Por otra parte, este cubo dentro del cubo podría verse como la adaptación definitiva del cubo blanco de la galería a las necesidades de esa cerdita negra que había sido introducida en las instalaciones. Como si, dado que la galería no es un lugar apropiado para ciertos animales (incluso inhóspito para algunos), O'Reilly hubiera decidido crear un oasis dentro del desierto. Tiene forma de habitación, es cierto, y por lo tanto esquinas. Pero el suelo está por completo cubierto de una mullida manta de paja, y se consultó a un especialista para que todas las condiciones (temperatura, ventilación...) fueran las óptimas para acoger a la residente porcina. En este sentido, ese segundo pseudo cubo podría verse más como una protección, como un

⁹⁸ De hecho, no puedo evitar relacionar la presencia de la cerdita "vietnamita" con el trasfondo de protesta en contra de la Guerra de Vietnam de la obra de Beuys, aunque también esta circunstancia puede ser casual o debida a que en la actualidad los cerdos vietnamitas son mascotas relativamente populares.

⁹⁹ Organizada por The Arts Catalyst y ya mencionada, en ella también se exhibían obras de Nicolas Primat, Rachel Mayeri o Snæbjörnsdóttir & Wilson.

¹⁰⁰ "Interspecies, Manchester - Symposia, Talks, Workshops".

<http://www.artscatalyst.org/projects/detail/interspeciescornerhouse/> Último acceso 8 de julio de 2014.

entorno acogedor destinado a minimizar los inconvenientes del primero. Es decir, más que una medida de contención cuyo objetivo sería el de proteger a los espectadores de lo que hay dentro, el pseudo cubo de O'Reilly pretendía proteger a la cerdita de lo que había fuera, funcionar como un acolchado que suavizara las aristas y los filos propios del medio ambiente del arte contemporáneo. Otra cuestión sería la del motivo que desencadena la necesidad de construir ese refugio, la de la contradicción o paradoja que existe en preservar al animal de una situación que, en origen, tú has creado. O el hecho de decidir unilateralmente (¿habría otro modo?), el exponer a la cerdita a las miradas indiscretas de los espectadores, convertirla en un espectáculo. Unas dudas que, como veremos, también persiguen a la artista.

Otro rasgo a destacar de *Falling Asleep with a Pig* frente a *I like America and America likes me*, es que en la primera la agencia de la cerdita Deliah no sólo es relevante, sino que ha recibido una atención prioritaria. De entrada, y al igual que el resto de propuestas incluidas dentro de la exposición *Interspecies* (cuyo lema o subtítulo sería el de "artistas colaborando con animales"¹⁰¹), la obra busca establecer una colaboración con Deliah, con un animal no humano, y reflexionar acerca de los parámetros de esta relación, sobre hasta qué punto algo así sería posible. En palabras de O'Reilly, la performance era "el producto de un esfuerzo colaborativo de la organización The Arts Catalyst que realizó el encargo y produjo [la exposición], la galería Cornerhouse, un consultor animal, las personas que trabajan en Matlock Farm Park, que es de donde vino la cerda, yo misma y por último pero no por ello menos importante - la cerda"¹⁰². La artista busca ceder, al menos en parte, su posición dominante, y prestar una mayor atención y espacio al otro animal, a cómo decida comportarse. Es por ello que, como señalé, le surgen dudas, puede que casi hasta remordimientos, por forzar a Deliah a permanecer en la galería. Aunque sea por ese espacio reducido de tiempo. Así que demuestra una cierta incomodidad acerca del hecho de haber incluido a un animal vivo en la obra. Al ser plenamente consciente de que Deliah no ha dado su consentimiento para formar parte de la performance, de que ha sido obligada a ello:

Siento algo de inquietud acerca de todo esto, dado que las preguntas que tengo y por las que siento curiosidad y que me motivan son las mismas que me preocupan acerca de esta obra.

¹⁰¹ "Artists collaborate with animals": <http://www.artscatalyst.org/projects/detail/interspeciesLondon/>
Último acceso 8 de julio de 2014.

¹⁰² A no ser que se diga lo contrario, las citas de Kira O'Reilly provienen de su blog.
<http://www.kiraoreilly.com/blog/> Último acceso 20 de febrero de 2011. Traducción de la autora.

Fundamentalmente la utilización de un animal no humano que no ha consentido, otro tipo de "consumo" quizás- aunque uno que intenta deshacer y revelar sus propios mecanismos, dinámicas y políticas¹⁰³.

Como manifestación de esta preocupación, y de diversas objeciones y críticas que se le hicieron, la artista modificó el diseño del recinto cuando la exposición *Interspecies* viajó a Londres a finales de ese mismo año 2009¹⁰⁴. La versión original contaba con dos espacios asignados, respectivamente, a humana y cerda, que se hallaban uno encima del otro. En concreto, existía una plataforma elevada para Kira, y un hueco protegido debajo para Deliah [Fig. 271]. Pero la disposición indujo a lecturas jerárquicas que no gustaron a la artista, como reconocía en una entrevista realizada por los también artistas Snæbjörnsdóttir & Wilson:

S&W: Cuando miras el entorno creado para *Falling Asleep with a Pig* uno cae en la cuenta de una jerarquía implícita entre humano y animal en esa plataforma elevada, accesible a través de una escalera, proporcionada para ti mientras que el cerdo fue dejado debajo, sin acceso a la plataforma elevada. ¿A qué se debe esto y en tus cálculos conceptualmente qué efecto tuvo esto en la obra?

KO: Había una plataforma, pero no tenía una escalera. Era lo suficientemente baja como para que pudiera subirme en ella fácilmente pero lo suficientemente alta como para que le pudiera dar a Deliah un espacio en el que estar debajo de ella. La visión original de la obra era la de dos cuerpos tumbados uno junto al otro al mismo nivel y en realidad eso es lo que ocurrió gran parte del tiempo en las dos versiones [Fig. 272]. Los diseñadores habían incluido una plataforma en el diseño y pensé que era una buena idea puesto que permitía algo de espacio libre si Deliah estaba estresada o infeliz y visualmente sugería la idea de una cama. Lo que no se me ocurrió y debería haberseme ocurrido fue que se sugería también una jerarquía. Esto iba en contra de lo que la pieza estaba intentando hacer. Por lo tanto me sentí muy satisfecha cuando se lidió con esto en la segunda versión mediante la adición de una rampa que permitía que Deliah accediera al área de la plataforma.

Donna Haraway sugirió inicialmente la rampa, así que la llamamos la rampa Haraway. Pero me sentí muy avergonzada y frustrada acerca de mi punto ciego. Había pasado tanto tiempo durmiendo en el suelo con Deliah debajo de la plataforma que de algún modo las lecturas jerárquicas se me escaparon¹⁰⁵.

Donna Haraway no sólo estaba detrás de la implantación de la rampa, sino que prácticamente estaba detrás de la inspiración al completo de todo el proyecto. Gracias, sobre todo, a su libro *When*

¹⁰³ *Ibíd.* Traducción de la autora.

¹⁰⁴ Las fechas de ambas fases de la exposición fueron: Manchester del 4 de enero al 22 de marzo; Londres del 4 de octubre al 3 de diciembre de 2009.

¹⁰⁵ O'Reilly, Kira y Snæbjörnsdóttir & Wilson. "Falling Asleep with a Pig". *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture* 13 (Verano 2010): 43-44.

*Species Meet*¹⁰⁶. Un texto al cual O'Reilly realiza numerosas referencias en su blog, y que claramente toma como modelo sobre el cual plantear su interacción con Deliah. Además de la rampa, había otras diferencias entre el recinto londinense y el de Manchester, que afectaban al carácter y a la atmósfera de la obra. La más señalada fue que en Londres la performance tuvo lugar fuera, en el exterior de Rochelle School, una comunidad de artistas que fue la que acogió la exposición **[Fig. 273]**. O'Reilly tuvo que pasar esas 72 horas a la intemperie, con las molestias y frío derivados. Lo cual explica algunos añadidos y cambios, como la colocación de una lámpara en la zona de las "camas". La rampa no fue, entonces, el único cambio que favorecía a la cerda vietnamita. Al estar en el exterior, es de suponer que las condiciones se asemejarían más a las que estaba acostumbrada Deliah en su granja, y en conjunto, la instalación presentaba más una apariencia de corral o chiquero que de habitación o cubo blanco. Se trataba de un recinto rodeado por un murete bajo, a la manera de un vallado con una abertura o puerta disimulada en la zona trasera. Ya no había tres paredes ni plataforma, sino tan sólo un pequeño refugio en una de las esquinas, al cual podía retirarse la mujer durante la noche¹⁰⁷. Otra diferencia, quizás más anecdótica, es que en las fotografías de esa segunda versión se ve a O'Reilly ocupada en otras tareas. Como escribir o consultar su ordenador, o leyendo un libro. También es cierto que la duración de la obra en Londres fue el doble que en Manchester, por lo que la artista dispuso de un mayor tiempo para ocuparse en otras cosas que no fueran sólo dormir y hacer compañía a Deliah, y se preparó más a conciencia para vivir durante tres días en el efímero chiquero construido para el evento.

En cuanto a la concepción general de ambas acciones, otro factor importante es que O'Reilly no declaró tener ningún tipo de expectativas concretas relativas a sí misma o al comportamiento de Deliah: "La obra es una indagación, no hay una posición fija desde la cual esté intentando articular una posición y es inquietante en muchos aspectos"¹⁰⁸. La mujer no había establecido una rutina o una estructura de acciones ritualizadas, como sí ocurría en la parte más visibilizada de la acción de Beuys. En otra divergencia, esa cerda concreta era

¹⁰⁶ Haraway, Donna. *When species meet*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

¹⁰⁷ Dadas las palabras de O'Reilly, cabe preguntarse hasta qué punto fueron determinantes y decisivos los diseñadores de las dos estructuras en el resultado final de ambas, aunque estuvieran supervisados por la artista. Por lo que parece, la estructura de Londres fue concebida y ejecutada por la compañía DDL Art Services, que no parece haber sido la encargada del proyecto en Manchester: http://ddl-art.com/fabric_proj_man_101.html Último acceso 8 de julio de 2014.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

simplemente esa cerda, Deliah, más que ningún otro símbolo o ninguna otra cosa. Deliah era Deliah y O'Reilly no pretendía imponerle nada extra. Por supuesto, aparte de vivir unas cuantas horas en una galería de arte, o en un immaculado corral creado para una exposición. O'Reilly ni siquiera le exigía que se durmiera, para validar con ello el título de la performance: "Alguien me preguntó cómo voy a hacer que ella se duerma. No lo voy a hacer, ella y yo pasaremos 36 horas en el espacio de la galería y quizás, ella y yo nos podríamos quedar dormidas juntas, al mismo tiempo". Tal y como el hermano de la artista, Christian, le decía en un correo electrónico que ella reproduce en su blog, conllevaría "una gran cantidad de confianza mutua que dos criaturas se queden dormidas juntas".

Ese sería, precisamente, otro de las facetas que se subrayan en esta obra de O'Reilly: el establecimiento y afianzamiento de una relación de confianza mutua entre humana y cerda vietnamita, entre Kira y Deliah. Para que ambas se decidan a descansar juntas, a bajar la guardia y a abandonarse en el sueño, es necesario que confíen la una en la otra, en que la otra no aprovechará su vulnerabilidad para causar daño alguno. Dado el animal elegido por O'Reilly, no parece una tarea complicada para la artista. Pero cabía la posibilidad de que la Deliah tardara un poco más en adaptarse a una presencia humana extraña, o a un entorno desconocido. Finalmente, O'Reilly reconoce que tanto cerda como mujer "durmieron mucho", puesto que Deliah "resultó ser una consumada siestera, y no se oponía a mi ocupación de un espacio de descanso en una estrecha cercanía de ella". A esto se le sumaría el hecho de que dormir (acción que según la artista sería "el más básico y fundamental estado que tienen en común los mamíferos") proporcionaría la oportunidad de soñar tanto a la mujer como a la "chica cerdita"¹⁰⁹. Y O'Reilly aprovechaba para preguntarse "acerca de los sueños, la diferencia, la metamorfosis, acerca de los deslizamientos, ¿acerca de qué sueñan los cerditos y las chicas cerditas?" De nuevo, reaparecería ese interés por la agencia de Deliah, y por su subjetividad, extendida también a los sueños que la artista se muestra convencida de que los cerdos también tienen. Sueños que la mujer trata de imaginarse.

Simultáneamente, la circunstancia de apostar por dormir, y por los sueños, también apuesta por la continuidad de la vida y de su fisiología, las recalca¹¹⁰. Todos los mamíferos (cerdos o humanos)

¹⁰⁹ "girlie pig" sería el término empleado por O'Reilly en su blog.

¹¹⁰ Esto es un nuevo contraste con la acción de Beuys, puesto que en ésta la acción de dormir está oculta, y no está claro si el artista durmió junto al coyote en la galería, o lo hizo en otro lugar.

duermen, igual que también comen o excretan. O'Reilly pone el énfasis en todo ello, y lo aborda de la misma forma en que se hace todos los días, en las granjas y otros establecimientos preparados para acomodar esas funciones de la vida animal. Además, habla y reflexiona acerca de la posibilidad de una multitud de minúsculas interacciones biológicas, de intercambios invisibles, a nivel microscópico:

Pensé mucho acerca de la especificidad de nuestros dos cuerpos entrando en esta peculiar proximidad y nuestro *arty*¹¹¹ espacio temporal, y lo que era eso. También me preguntaba acerca de ella y de mí y la multitud de microorganismos que estábamos introduciendo la una en la otra y la alteración de nuestra ecología dentro y alrededor de nosotras, ¿intra e inter ecologías¹¹²?

Una reflexión que conduce a la artista de nuevo a Haraway, y a sus referencias a las multitudes presentes en el genoma humano (bacterias, hongos, protistas). De forma que, para devenir en algo, habría que devenir con muchos. Para evolucionar, para llegar a ser una determinada criatura, habría que dejar hacer a todo este tipo de contagios, de confluencias. Anteriormente, O'Reilly ya había planteado cuestiones parecidas de una manera más directa y explícita. Cuestiones centradas en la continuidad de los cuerpos, de la carne, de la biología. Lo hizo en una polémica performance, que llenó las páginas de los tabloides. Durante *Inthewrongplaceness* (2006), el cuerpo desnudo de la artista se confundió con el cadáver de un cerdo, en un baile lento en el que los límites entre ambos se confundían. La obra estaba inspirada por el trabajo de O'Reilly en laboratorios que utilizaban cerdos para la investigación, y en la realización de cultivos de células tanto de cerdo como humanas, por parte de la propia artista. Pierna con pierna, espalda con espalda, no parecía haber tanta distancia entre las rosadas pieles de la mujer y del cerdo [Fig. 274]. Quizás también podría existir cierta conexión en este aspecto, el del color, el de la confusión de los cuerpos y de los seres, entre *Inthewrongplaceness* y *Falling Sleep with a Pig*. Si el rosa era el tono dominante de los cuerpos implicados en la primera, el negro lo era en la segunda. Puesto que era el color tanto del pelaje y piel de la cerda vietnamita como de las ropas y el pelo de la mujer.

Globalmente, *Falling Asleep with a Pig* bien contrasta con numerosos rasgos de *I like America and America likes me*, bien pone de relieve aspectos de esta última que habían permanecido oscurecidos por las exaltaciones de su épica, del peligro corrido por Beuys, y del

¹¹¹ "Arty" es el término empleado en el original, y he preferido dejarlo tal cual.

¹¹² <http://www.kiraoreilly.com/blog/> Último acceso 20 de febrero de 2011

salvajismo del coyote. Aspectos como la tenue relación de confianza aparecida entre Beuys y Little John, a la que me referiré más adelante. Frente al "indomable" e "indómito" coyote, Deliah es "sólo" un cerdo, un animal de granja. Es más, al ser un cerdo vietnamita, es casi una mascota, lo que acentúa la atmósfera doméstica y de intimidad. De acuerdo con esto, dormir es una actividad rutinaria, familiar, que requiere confianza, y el establecimiento de una relación, y que se florece gracias la sensación de encontrarse a salvo. Todo lo cual no tendría nada que ver con las esotéricas y algo misteriosas evoluciones de Beuys delante de Little John.

Little John y Joseph; Deliah y Kira. Coyote y hombre; cerda y mujer. El sexo de los animales implicados interpreta un papel importante, que se alinea con todo lo demás. Con el planteamiento general de las performances, con su impacto y la forma en la cual son leídas. El coyote Little John, un coyote macho, parece suponer una imprecisa y no concretada amenaza para la vida y la integridad física de Beuys. O al menos, así se deduce de la admiración y asombro que emana de quienes se hacen eco de la gesta del artista. Se diría que el humano se enfrenta al reto como un hombre, solo ante el peligro, internándose en el mito y las inmensidades de la frontera, de territorios que todavía no han sido explorados y conquistados del todo. En cierta medida, Beuys sitúa el diálogo con el coyote como un enfrentamiento, y dicho enfrentamiento no está exento de violencia. Unas de las imágenes más repetidas de la interacción con el coyote muestran a éste rasgando en jirones la manta **[Fig. 275]**. Aunque estas fotografías no sean las únicas, la visión del coyote reduciendo a tiras el fieltro flota sobre todas las demás, y las condiciona. Hasta cierto punto, esa escena cuestiona y se opone al título de la performance, "me gusta América y a América le gusto", y se constituye en el eje que vertebra todas las demás contradicciones y tensiones de la obra. Porque Beuys no rechazaba la idea de América en sí misma, pero estaba en desacuerdo con muchas de sus posturas oficiales e idiosincrasias, empezando por la guerra de Vietnam. Y en cierta manera, el artista materializa algunos de esos conceptos, de esa violencia, los proyecta y perpetúa. Habría que detenerse, pues, a analizar si Beuys tiene más éxito en su crítica general, o en su encarnación de aquello que critica. Mi impresión es que todo se mezcla, no hay límites claros entre Beuys el gran hombre, el artista y creador, y la gran América, con toda esa potencialidad, pero también esa violencia y dominación. La ambigüedad y la multiplicidad de niveles y de lecturas juegan a favor y en contra de la obra, a favor y en contra del propio

Beuys y de sus propósitos. La interpretación definitiva queda en el aire, se deja atrapar por un momento, pero al momento siguiente se escapa y muta.

Debido a esto, quizás resulta más sencillo leer la acción de Beuys a través de otras obras, de otras reacciones artísticas, que de alguna manera la fijan en el tiempo, y en un enfoque determinado. Es lo que sucede con *I bite America and America bites me* (muerdo a América y América me muerde) la respuesta de Oleg Kulik a la performance de Beuys. En abril de 1997 Kulik exhibió por primera vez su obra en Estados Unidos, en Nueva York. El título de su performance ya delata sus intenciones de réplica, pero el paralelismo se extiende tanto a la ciudad elegida como a la circunstancia de que se trataba de una primicia, de un estreno, de exhibir algo que hasta el momento había permanecido inédito. El artista ruso¹¹³ es conocido por sus transformaciones en perro, para las cuales ha permanecido durante largos periodos de tiempo desnudo y a cuatro patas, comportándose como un can y presuntamente sin romper en ningún momento con las características del personaje que asimila. Para *I bite America and America bites me*, Kulik llegó a Nueva York ya como perro, fue trasladado a la galería en una furgoneta acondicionada para ello, y durante las dos semanas que permaneció en territorio estadounidense vivió en una caseta en la galería, repleta de barrotes, cadenas, y otras exageradas medidas de seguridad [Fig. 276]. Kulik siguió actuando como un perro en el transcurso de toda su estancia, y fue cuidado y alimentado como tal por su colaboradora y esposa, Mila Bredikhina. A los espectadores se les permitía entrar en la caseta en la que Kulik estaba encerrado e interactuar con él, pero para ello tenían que vestir trajes acolchados, como si tuvieran que protegerse de un animal peligroso¹¹⁴ [Fig. 277].

En conjunto, es como si todos los rasgos agresivos y violentos presentes en la performance de Beuys hubieran sido amplificadas (las rejas, el carácter agresivo permanente del perro-Kulik, etc.), y se hubiera eliminado toda la intimidación, toda la pausa, toda la ternura. La obra de Kulik condensa todo el enfrentamiento que ya estaba presente en la de Beuys, pero que no la monopolizaba, y lo convierte en su razón de ser, así como en aquello que pone de manifiesto y que cuestiona. En un contexto que de nuevo hace referencia a aspectos concretos de la política institucional, y particularmente, a las

¹¹³ En realidad, Kulik nació en Kiev, Ucrania, en 1961 (entonces parte de la URSS), pero en todos sitios aparece designado como ruso, así que deduzco que él mismo se identifica como tal.

¹¹⁴ Kulik, Oleg. *Nothing inhuman is alien to me*. (Bielefeld: Kerber, 2007).

difíciles relaciones entre los dos países, Estados Unidos y Rusia. Incluso después de la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría. Otro elemento interesante es que aquí no hay perro de verdad, no hay coyote. En su lugar es Kulik, el artista humano, el que se encarga de encarnar al animal. Como si fuera una manera de poner de relieve que, muy en el fondo, quizás el coyote no sería sino otra manifestación de la voz y el discurso de Beuys, de su mensaje. Más que un animal concreto con una determinada personalidad, agencia y preferencias, Little John podría haber sido utilizado por Beuys como una herramienta, y haber quedado anulado por la personalidad y las intenciones del artista. Como un folio parcialmente en blanco sobre el que, sacando partido de sus particularidades, estampar una serie de lemas, transmitir una serie de contenidos. Kulik evita ese rodeo y se exhibe a sí mismo, y a su comportamiento, como la pieza fundamental de la obra. E insiste en y enfatiza la agresividad, la violencia, el enfrentamiento, generando una atmósfera de amenaza y peligro en torno a su personificación de ese "perro rabioso".

I bite America and America bites me, pues, escenificaría una especie de ojo por ojo. Un ojo por ojo que se antojaría como descriptivo de las relaciones bilaterales de Rusia y Estados Unidos, aunque en teoría las cosas se hubieran calmado y normalizado. La acción de Kulik contradice decididamente el título de la obra de Beuys, convirtiéndolo en un sarcasmo. Sobre todo si se tiene en cuenta la postura política del artista germano, y su apuesta por el ecologismo y la armonía social. Se accede, a su vez, a otra posible interpretación de la performance de Beuys, que en parte es casi una grotesca caricatura de la violencia que contenía. Una lectura que, efectivamente, diluiría la relevancia de lo que hiciera y dejara de hacer Little John, su comportamiento y sus reacciones. Aparte del hecho de limitarse a ser un coyote, de recibir las proyecciones e interpretaciones negativas de la gente que lo pintaba como un peligro, una amenaza, para todo lo cual sólo tenía que limitarse a estar presente allí, en la galería.

Sin embargo, como he ido desgranando, ésa sería sólo otra más de las facetas que existen en esta pieza de Beuys, que aflora con mayor claridad gracias a la versión de Kulik. La propuesta del artista ruso exagera hasta la hipérbole los rasgos tópicos de la hombría que ya aparecían en la obra del alemán. Además de contar, en Mila Bredikhina, de una figura femenina que parece representar el papel de mediadora, de cuidadora, de aquélla que intenta favorecer la calma y la seguridad, remarcando las diferencias entre los roles de género [Fig. 278]. De

una forma similar, la contraposición de *I like America and America likes me* con *Falling Asleep with a Pig* no se limita a plantear un contraste que permita detectar esa grandilocuencia de la primera, esa excesiva insistencia en el dominio, en la monopolización e imposición de un discurso frente al hallazgo de lo sorprendente en lo rutinario y cotidiano, en la subjetividad y agencia de otros seres, en la confianza mutua. Sino que también señala el camino para redescubrir esas otras partes de la performance de Beuys a las que no se ha prestado tanta atención, que han quedado un poco fuera de enfoque. Como, por ejemplo y fundamentalmente, el establecimiento de una relación de confianza entre Beuys y Little John: los momentos en los que la rígida estructura ritual se relajaba y desaparecía, y el hombre trataba de acercarse al coyote (ese "perro" algo heterodoxo), y el "perro" iba tolerando más y más al hombre.

EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE, EL MEJOR AMIGO DEL... COYOTE: BEUYS, LITTLE JOHN Y LA COEVOLUCIÓN PERRO-HUMANO

Tal y como ya he apuntado, lo habitual es que se subrayen los riesgos corridos por Beuys al encerrarse con el coyote, ese animal salvaje. Sin embargo, el origen y antecedentes de Little John no están en absoluto claros. ¿Little John? ¿De dónde sale ese nombre? Por lo visto, de su "dueño", que lo mantenía en un rancho de Nueva Jersey. Circunstancia ya había sido mencionada por Caroline Tisdall, testigo presencial de la performance. Aunque insistiendo siempre en la condición salvaje y en el peligro encarnado por el animal¹¹⁵. Pero, como ya ha apuntado David Williams, las declaraciones y comentarios de Tisdall resultan un tanto confusas y contradictorias¹¹⁶, y no aclaran cuestiones tales como hasta qué punto estaba el coyote domesticado o entrenado; cuándo había sido capturado (si es que lo había sido y su presencia en el rancho no se debía a otro motivo, como su nacimiento allí); cómo era su relación con otras personas y animales; si convivía

¹¹⁵ Declaraciones de Caroline Tisdall citadas en: Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 99.

¹¹⁶ *Ibíd.* Aunque también se equivoca Williams cuando dice que es imposible que Tisdall viera las marcas de sudor dejadas por las patas del animal, alegando que los cánidos no sudan por sus patas. Sí que lo hacen, dado que en sus almohadillas se localiza una gran concentración de glándulas sudoríparas, y puede ocurrir que dejen un rastro húmedo cuando tienen calor o están nerviosos. Lo que no está claro es a qué se debía el rastro de sudor dejado por el coyote, si al nerviosismo que le atribuye Tisdall, o al calor en la galería, en pleno mayo neoyorquino: Evans, Howard E., y Alexander De Lahunta. *Miller's Anatomy of the Dog*. (St. Louis: Elsevier Health Sciences, 2013).

con otros coyotes, o cómo resultaba, en general, su vida en el rancho¹¹⁷.

Es posible, incluso probable, que el coyote Little John fuera un poco menos salvaje de como lo pintan algunas interpretaciones, el recuerdo, y la leyenda. Al menos, así lo atestiguan algunos de los fragmentos de los días de convivencia entre humano y coyote que aparecen en un documental (de aproximadamente 35 minutos) filmado por Helmut Wietz, a instancias de la galería René Block. A propósito del filme Williams apunta que, a pesar de tratarse de "una construcción mediada y selectiva de la realidad, este registro de las trazas de una acción ausente de algún modo desfamiliariza las narrativas existentes que me había encontrado, y permitía una aprehensión parcial de [...] lo que los comentaristas han elegido pasar por alto o leer de acuerdo a determinadas perspectivas ¹¹⁸". Es decir, es una oportunidad para juzgar por uno mismo qué tipo de relación establecieron Little John y Beuys durante los días que pasaron juntos en la galería. Para Williams, el contenido del documental (que dice que raramente es proyectado), es toda una revelación:

Por ejemplo, la encarnación de Beuys de un agudo reconocimiento de la territorialidad y su atención, generosidad, y capacidad de respuesta hacia el dilema del coyote son cautivadoramente sensitivas, como lo es su inmersión en el proceso presente en relación con un otro en cierto modo impredecible; en ellas mismas, quizás, estas cualidades marcan el encuentro como una frágil y esperanzadora práctica micropolítica. Por encima de todo, el tono juguetón de su interacción es genuinamente sorprendente. En cierto punto, por ejemplo, Beuys le da a Little John uno de sus guantes para que juegue con él; metafóricamente, le da su mano- el más humano de los signos- y Beuys sabe muy bien que sus [los del guante] olores y sustancia serán de gran interés para un perro [...] El coyote olisquea entonces en el guante, con sus ojos en Beuys, lo coge y discretamente se aleja a una zona más segura en el espacio. Una minuciosa exploración de la información olfativa del guante (incluyendo un momento cómico cuando la nariz del coyote está alojada en su interior) da paso a una instintiva, táctil, coreografía animal. El coyote desliza elegantemente su torso desde el pecho a la ingle a lo largo del suelo por encima del guante, antes de darse la vuelta para rodar sobre él, sobre su espalda: un diestro juego animal para surfear en un atributo humano, para marcarlo como si fuera suyo¹¹⁹.

¹¹⁷ Ibíd. Tisdall sí menciona que el dueño fue a recoger al animal con una gran barra de hierro y una jaula, por tratarse de un animal muy peligroso. Williams ya se encarga de señalar la escasa funcionalidad de una barra de hierro en este contexto, como no sea (y esta apreciación es mía) para contribuir a la atmósfera de peligro y riesgo que rodeaba a la acción. Desde luego, no parece que una barra de hierro sea muy útil para conducir al animal, o para protegerse efectivamente de un ataque por parte del mismo. En todo caso, podría servir como un objeto que suscitase el temor o el respeto del perro, pero para ello se diría que el animal tendría que estar entrenado o domesticado en cierta medida.

¹¹⁸ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

¹¹⁹ Ibíd.

Por lo que, más que peligro, amenaza o agresión, lo que Williams ve en la grabación es una serie de juegos y exploraciones tentativas. El coyote Little John marca, defiende o cede su territorio (y lo mismo hace Beuys) pero siempre de manera amistosa, alejado del siguiente paso y de la violencia. Lo cual, en términos caninos, implica un mundo de diferencia: el que se despliega entre la posibilidad real de hacer o recibir daño, y la mera exploración tentativa del carácter y cualidades del otro con el que se comparte el espacio. Por otra parte, Williams también destaca la sensibilidad y el saber hacer de Beuys en estas circunstancias. Un saber hacer que el artista podría haber adquirido en tratos anteriores con otros animales, lo cual no resulta extraño si se tiene en cuenta cómo fue su infancia¹²⁰. Williams continúa:

La película contiene repetidas sublimaciones de agresión en las estructuras de juego de un animal inquisitivo, nervioso y parcialmente socializado que ha sido desplazado de su entorno familiar: las coreografías iniciales de orientación y adaptación mutua; el rasgado mediante tira-y-afloja¹²¹ de la manta de fieltro de Beuys, a partir de la cual el coyote construye su cama; el juego con el guante; el movimiento en círculos en busca de interacción; las sutiles intersecciones de sus miradas; el salto y mordisqueo perruno dirigido hacia la cara de Beuys debajo del fieltro; y el intento de abrazo del animal por parte de Beuys justo antes de su partida¹²².

Por fortuna, al menos durante una breve ventana de tiempo, el documental de Wietz estuvo disponible en internet. Las imágenes no eran de mucha calidad, y además el vídeo se hallaba dividido en cuatro partes de unos 9 minutos cada una. Pero resultó más que suficiente como para hacerse una idea del contenido, y analizarlo¹²³.

Lo primero es un largo fragmento durante el que se muestra la llegada de Beuys al aeropuerto, los ojos tapados antes de ser envuelto en el fieltro, y a continuación su viaje en ambulancia. El artista

¹²⁰ Otro paralelismo con el enfoque posterior de Primat, que también se apoyaba en los conocimientos adquiridos durante su infancia y adolescencia, y su trabajo en una granja. En todo caso, habría que profundizar más en esta cuestión, relativa a los detalles de la relación de Beuys con animales concretos, en su vida cotidiana, más allá de sus obras.

¹²¹ Aquí Williams habla de “*tug-of-war*”, término que designa al juego popular de la soga o cuerda, presente en muchas culturas, que enfrenta a dos equipos que tiran en diferentes direcciones, y han de vencer al contrario haciéndole pasar de una determinada línea. Curiosamente, se diría que los perros practican entre ellos una versión simplificada de este juego con trapos, cuerdas o restos de comida.

¹²² Williams, David: “Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog” op. cit., 102.

¹²³ http://www.youtube.com/user/BeuysCoyote#p/u/2/C_IRIz5uBcI Último acceso 2012. Los vídeos ya han sido retirados, probablemente debido a la reclamación de quienes ostentan sus derechos de reproducción. Aprovecho para dar las gracias al usuario anónimo que subió el vídeo, sin cuya transgresión no habría podido verlo, ni analizarlo de primera mano. En la biblioteca de la Tate sólo había podido acceder a un fragmento inicial que representaba apenas un cuarto del total del metraje.

aparece tumbado en una camilla en la que se intuyen las formas de su cuerpo, y de la que apenas emerge su sombrero. Mientras, las luces y la sirena están en pleno funcionamiento, y se produce una parada obligada por parte de unos policías, que inquietan acerca del montaje. A la llegada al bloque de la galería René Block (en el 409 de West Broadway), la camilla es descargada e introducida en el edificio, y Beuys es colocado de pie en el montacargas. Cuando es acompañado fuera de él, el artista se desembaraza por fin de la manta, y es entonces cuando aparece la primera secuencia protagonizada por el coyote, un picado filmado a través de la reja¹²⁴ desde la altura del cámara. El coyote se mueve un lado y a otro, alerta, olisqueando el suelo y el aire, moviendo las orejas en todas direcciones, pendiente de lo que sucede más allá. Pero, al mismo tiempo, muy consciente del cámara, hacia quien dirige la mirada de vez en cuando, y a quien en parte evita, manteniendo las distancias y sin penetrar en el círculo de influencia del hombre que se encuentra allí, del otro lado. El plano cambia y se ve a Beuys, que entra en el espacio acotado en el que se encuentra el coyote por la puerta de la barrera, que una mujer con una cámara, quizás Tisdall, le abre y cierra tras él. Lleva puestos los guantes y el sombrero, colgado el triángulo, linterna y bastón en las manos, con la manta de fieltro arrebujada en el brazo izquierdo.

El coyote, en principio, se mantiene algo alejado, y cuando la línea de avance de Beuys alcanza su posición, primero huele tentativa y exploratoriamente el fieltro. Después, retrocede de espaldas y da un salto lateral, cuando el artista no se detiene y continúa hacia delante, con un objetivo en mente que por el momento no está relacionado con el coyote. Tras dudar unos instantes, Beuys se decide y arroja la manta al suelo. Little John da un rodeo sin mirarle, y acude después a la manta que el hombre ha dejado abandonada. Y mientras éste regresa hacia la puerta, se dedica a oler con fruición sus pliegues, y a investigarla.

En la puerta, la mujer vuelve a abrir y le entrega un paquete a Beuys (como los que te dan en las carnicerías), y el artista regresa hacia el interior, ahora sí, pendiente de dónde está y de lo que hace Little John. Y de repente, el coyote ya está allí, a sus pies. Beuys comienza a arrojarle pedazos de lo que sea que contiene el envoltorio. Seguramente comida, puede que algún tipo de carne o de golosina

¹²⁴ En la galería, todo el documental está filmado del otro lado de la reja, y lo mismo parece ser cierto de la mayoría de las fotografías incluidas en el libro de Tisdall. En algunas se intuye la sombra desenfocada de la reja, en otras no tanto. Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. op. cit.

grasa¹²⁵ que el dueño de Little John haya sugerido, como especialmente pensada para complacerle. El hombre la deja caer sobre el coyote, cerca de él, en distintas partes del cuarto, y Little John se esfuerza para tratar de atraparla en el aire, o recogerla del suelo, y olisnea alrededor para comprobar si se ha dejado algo.

Los gestos de Beuys son un tanto enfáticos, reparte el contenido del envoltorio por la habitación, y en un par de ocasiones, arroja los pedazos al otro extremo de la misma, a la zona del montón de paja, adonde el coyote acude corriendo y de vuelta a la fuente de comida. Es como si además de estar dándole de comer a ese coyote macho que está con él en la galería, Beuys también estuviera realizándole una ofrenda, y consagrando el espacio de la habitación, preparándolo para lo que sea que va a ocurrir a continuación. De modo que en el mismo gesto confluirían dos dimensiones, igual que en otros elementos de la performance. Por un lado, la simbólica, que define esta parte de la acción como una ofrenda y/o consagración. Y por otro, la pragmática, casi hasta podría decirse que táctica o estratégica. El hecho de ofrecer a Little John una golosina nada más entrar en el recinto (puede que incluso uno de sus alimentos preferidos) habría servido para congraciarse con ese coyote en particular. Para darle a entender que el hombre no es un hombre más, sino un hombre que puede proporcionarle buena comida. Palabras mayores en términos animales, humanos y no humanos, aunque la mayoría de los occidentales tendamos a olvidarlo.

Al ver los movimientos y contramovimientos de ambos, Beuys y Little John, se entiende la utilización del término "coreografía"¹²⁶ por parte de Williams. La escena recuerda a un baile de avances y retrocesos, de exploración mutua. El coyote va cogiendo confianza y salta, acercándose un poco más a la mano de Beuys que sostiene la recompensa, y en un momento determinado incluso hace un amago por el que intenta agarrar con los dientes la punta del envoltorio, en un descuido del hombre, con la intención de hacerse de golpe con todo el botín. Tras observar con atención esta fase en concreto, que dura algo menos de dos minutos, diría que Little John es un coyote acostumbrado a estas situaciones. Es decir, a que le premien con golosinas, a cogerlas y comerlas sin miedo y sin desconfianza, a atraparlas al vuelo. Como sabe cualquiera que lo haya intentado alguna vez, no es éste un logro sencillo con un animal salvaje que no esté acostumbrado

¹²⁵ En *Titus Andronicus/Iphigenie* Beuys ya había empleado mantequilla o margarina, y la grasa, en general, es uno de sus materiales preferidos. Así que es posible que en esta ocasión hubiera vuelto a emplearla, pero incorporándola a la acción como un alimento que se encargaba de proporcionar al coyote.

¹²⁶ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

a la presencia o al comportamiento humano. Si asumimos que esta secuencia sin cortes recoge efectivamente el encuentro inicial entre hombre y coyote¹²⁷ (desde que Beuys entra en la "jaula" hasta que se deja de mostrar cómo da de comer a Little John), se comprueba cómo este último acepta rápidamente y con naturalidad que un humano al que acaba de conocer le dé de comer. Y eso sería una prueba en la dirección de que no se trata del animal salvaje que muchos habían querido ver.

A continuación, en el siguiente corte Beuys se dispone a situar los objetos que ha traído. Primero, se agacha para colocar la linterna encendida entre los pliegues del fieltro, mientras Little John se centra en explorar su bastón y olisquea su punta, retirándose cuando Beuys se incorpora. Tras otro primer plano del coyote frente a la puerta del fondo, la siguiente secuencia muestra cómo el hombre trae al frente un cuenco, metálico, con lo que parece agua, que tintinea cuando el triángulo que lleva a la cintura lo golpea, según se balancea al ritmo de los pasos del artista. Al ir a depositarlo en el suelo, el coyote abandona su exploración del montón de fieltro y se acerca al recipiente. Otro corte y ahí está el montón de periódicos, de *Wall Street Journals*, junto a la puerta y ya del otro lado de la reja. Beuys coge uno, lo hojea, lo abre por un punto en concreto, y lo despliega en el suelo. Little John está a lo suyo, donde el montón de fieltro, que circunda, atraviesa y olisquea. Hasta que asienta sus patas delanteras sobre él y proyecta su orina en dirección a la manta. Como reacción, se escucha una risa masculina de fondo. Todavía sin cortes, el coyote regresa donde el cuenco, lugar en el que ahora también está el *Wall Street Journal* desplegado (como si fuera material de lectura para el coyote al tiempo que una superficie susceptible de ensuciar), y olisnea ambos. Esto, justo antes de reunirse con Beuys frente a la puerta, mientras el hombre acarrea la pila de periódicos y la sitúa y ordena del otro lado del cuenco, acompañado por Little John, quizás pendiente de la posibilidad de nuevas recompensas alimenticias.

La secuencia continúa, mientras Beuys retrocede hacia el fondo de la habitación, y luego vuelve a inspeccionar el montón de fieltro con el mango del bastón, que siempre lleva invertido. Little John se une al artista, y los dos se centran en los pliegues. Beuys arrastra el fieltro con el cayado, y se inclina, y mira de cerca el área en la cual antes, en esta misma secuencia, el coyote había marcado con su

¹²⁷ Esta secuencia dura unos dos minutos, y dado que le sigue la preparación de los objetos que Beuys ha introducido en el espacio de la "jaula", todo parece indicar que se corresponde con el susodicho encuentro inicial. Beuys podría haberse familiarizado antes con el coyote en un momento que el documental no muestra, pero me inclino a pensar que no es así.

orina. Para ello se agacha con cuidado en un movimiento continuo, firme y tranquilo, mirando hacia el coyote, como para no asustarle, y levanta y vuelve con la mano enguantada una de las dobleces, justo antes de que la secuencia se interrumpa. Da la impresión de que Beuys buscar la linterna encendida, que ha quedado enterrada en alguna parte de la tela debido a las investigaciones del coyote. Además de examinar la intervención urinaria del coyote, y de comprobar qué partes del fieltro han quedado manchadas e impregnadas de orina. Lo cual hace con cuidado, tocando lo menos posible el material, como para no mancharse.

A pesar de la insistencia de quienes comentan la acción en reseñar el interés del coyote por hacer pis sobre los periódicos (y no cualquier periódico, sino el *Wall Street Journal*, con dicha calle y la bolsa neoyorquina "a la vuelta de la esquina"), resulta curioso comprobar que lo primero que Little John orinó, y además de manera bastante ostentosa, fue la manta de fieltro. Incluso aunque las cabeceras ya anduvieran por allí. Algo en cierta manera razonable, sobre todo si ese fieltro era el mismo que había envuelto a Beuys en el trayecto en ambulancia desde el aeropuerto. Seguramente era lo que más olía al hombre en toda la habitación, aparte del hombre mismo. Y para Little John habría sido una manera de disputarle, o cuestionarle, su dominio, su jerarquía. Era marcar con el propio olor aquello que olía como Beuys, reapropiárselo. Los periódicos llamarían su atención más adelante, y es probable que para el coyote su valor residiese en la calidad del material, apropiado para ser rasgado y puede que hasta escarbado, además de orinado. A falta de tierra o arena, mejor que nada una pila de papelajos. Pero en este punto, como en otros, se impuso la lectura simbólica y metafórica, y el acto fisiológico de orinar se interpretó más como un desprecio o tentativa de ultraje a una ideología económica. En lugar de como un acto de poder, de quedar por encima de algo, se leyó como un intento de rebajarlo, de humillarlo, de acuerdo con los parámetros humanos. De arrastrarlo por el fango (o mejor dicho, por la orina). Ambas cosas están relacionadas, pero el matiz varía. Porque para el coyote la orina no tiene un valor negativo tan marcado, ligado a la repugnancia, al asco, a algo de lo que mantenerse alejado, y sería más un mero instrumento. Pero, para los humanos, es como si se impusiera la necesidad de revancha, de rechazo y condena, y la acción del coyote materializara lo que se piensa de aquello que se percibe negativamente. Como si visibilizara lo que se cree que ese algo implica. En este caso, lo que se derivaría de un determinado un modelo de política, de sociedad y de economía. Frente al cual habría, y hay, alternativas más solidarias y

sostenibles, como las que Beuys defendía junto con el partido de Los Verdes.

Con la linterna encendida y el montón de fieltro ya recolocado, los cortes siguientes muestran fragmentos del ritual que tantas veces se ha descrito. Beuys se envuelve en el fieltro, dejando asomar por encima el extremo del cayado y, convertido en esa especie de tienda, espera al coyote. Un coyote que tarda en acudir, ocupado en beber agua, descolocar y hacer pis sobre los periódicos, y otros menesteres. Se diría que ésta es la parte más fragmentada, la más construida y editada del documental, y no parece seguir necesariamente un orden cronológico. Se ven varios momentos de Beuys rodeado por la blanda pirámide de fieltro, en posición inclinada o erguida, o alternando lentamente entre ambas. O tumbado en el suelo, inmóvil, para finalmente abrir el envoltorio de fieltro y emerger de él. Momentos en los cuales el coyote a veces está pendiente del hombre, y rodea su figura o rasga la tela. Otras, permanece alejado, como si aquello no existiera o no revistiera interés. Entremedias Beuys toca el triángulo, y Little John se sobresalta ante el sonido metálico. Se escucha la grabación del tráfico, y ocurre la escena descrita por Williams con el guante como protagonista, que el coyote roba del montón de fieltro una vez que Beuys lo arroja allí. De nuevo, se apropia de algo que pertenecía al hombre, que huele al artista, y lo impregna con su olor restregándose en él. O puede que esta vez se trate de lo contrario, de adquirir ese olor para sí. Quizás, del cuero del guante, o de la comida que éste había tocado cuando la repartía el hombre.

En distintos puntos el coyote roba el guante, intenta llevarse todo el botín de comida que sujeta el hombre, rasga el fieltro y se hace con grandes pedazos de tela en los que luego se tumba, trata de agarrar por detrás los pantalones de un Beuys que se aleja, o mordisquea los pliegues que esconden el cuerpo y la cara del hombre. Es por ello que me resulta llamativo que, en el plano simbólico, se haya optado por magnificar (o incluso, falsificar) el lado oscuro y salvaje del coyote, quizás el más sublime. Y en contrapartida, por olvidar su lado travieso y tramposo, muy presente también en tradiciones y mitologías¹²⁸, del cual el personaje del coyote de los dibujos animados protagonizados por él y por el correcaminos sería un ejemplo. El coyote, pues, sería el equivalente del zorro euroasiático, con su astucia y sus engaños, y su tendencia a adoptar la forma humana. Sin embargo, da la impresión de que Little John ha sido retratado más con los rasgos del lobo, y la seriedad y el temor reverencial ligados

¹²⁸ Bright, William. *A Coyote Reader*. (Berkeley: University of California Press, 1993).

con él. Como señala Williams, el tono travieso se olvida, y sorprende encontrarlo en el metraje del documental. Como todos esos jugueteos con el guante, que Beuys cede con frecuencia a Little John tras ser robado esa primera vez. En una especie de guiño de complicidad entre ambos, el hombre lo arroja en una parábola para que el coyote, que espera impaciente su gesto, pueda atraparlo en el aire y alejarse con él, y lanzárselo a sí mismo, u olisquearlo e investigarlo en una esquina como si se tratara de un valioso trofeo. Así, la omisión de los juegos, de esa atmósfera y ese tono ligero y amable, parece deberse a que no acababan de cuajar bien con la épica, con la energía sublime con la que se ha querido revestir la acción.

Del documental se deduce que, según aumenta el tiempo de convivencia, la confianza entre ambos, coyote y hombre, crece. Los movimientos de Beuys son más rápidos, y menos cuidadosos, ya no parece tan preocupado por espantar a Little John como al principio. Éste se acerca más al hombre, con menos recelos, está menos alerta y nervioso. Un par de primeros planos del coyote intercalados en el metraje le muestran relajado, a sus anchas, acomodado en un gran pedazo de fieltro, lamiéndose el pelaje o exponiendo su vulnerable barriga mientras retoza de espaldas. Justo antes de uno de esos dos planos, se ve a Beuys tendido en la paja de la esquina del fondo, junto a la ventana, y se inclina hacia el alfeizar para continuar fumando lo que parece un cigarrillo. Tras una secuencia del coyote lamiéndose descuidadamente en el fieltro, se retoma el plano del hombre echado en la paja. Pero, esta vez Little John también está allí, de pie junto al artista, mirando por la ventana.

El coyote mira hacia la calle, atento a lo que por allí transita, se oye y se huele. El hombre mira al coyote mientras sus labios se mueven, como si susurrara algo destinado a calmar al animal, a reforzar el vínculo establecido entre ambos. Little John decide alejarse por un momento, se gira y despedaza un periódico más, y regresa a la ventana, donde el hombre, que no ha dejado de observarle, le espera inmóvil. El coyote olisnea por debajo del alféizar y en la paja de debajo, y de repente algo indefinido le sobresalta. Pero su cuerpo sólo se contrae brevemente, un único espasmo, y apenas retrocede un paso con una de sus patas delanteras. No huye, no se marcha del lado del hombre, que continúa mirándole y murmurando en su dirección, palabras o sonidos que sólo él y el coyote escuchan. Se confirma que el coyote ya no teme al hombre, se ha amoldado a su presencia, y parece encontrarse bastante cómodo en sus nuevas circunstancias.

Esta escena de coexistencia y convivencia, de estar juntos en calma y aceptación mutua, me parece más significativa de la relación confianza alcanzada entre Beuys y Little John que la despedida que menciona Williams. Una despedida en la que Beuys, ya parcialmente envuelto en el fieltro que lo ocultará en su trayecto de vuelta al aeropuerto, se agacha para atrapar al coyote entre sus brazos, en un descuido de éste. El hombre lo sujeta con fuerza durante unos segundos y lo llega a levantar del suelo, antes de que el coyote se revuelva y se zafe. Después, el hombre intenta atraer de nuevo al coyote hacia sí, alargando una mano a la que el coyote amaga, y Beuys termina por robarle una caricia que Little John rechaza y consigue eludir a medias. De algún modo, insisto, la despedida me parece un instante monopolizado por el hombre, que se deja llevar por sus necesidades y emociones, y opta por imponérselas momentáneamente al coyote, que lo evita y expresa su disconformidad. Pero sobre la paja, a lado de la ventana, los dos permanecen juntos porque así lo han decidido ambos, y no uno sólo de ellos.

Los perros no son suplentes para la teoría; no están aquí sólo para pensar con [ellos]. Están aquí para vivir con [ellos]. Compañeros en el crimen de la evolución humana, están en el jardín desde el comienzo mismo, astutos como el Coyote¹²⁹.

Ésa es la cita de Donna Haraway que abre la sección del artículo de Williams centrada en *I like America and America likes me*, extraída de su *Companion Species Manifesto*¹³⁰. Haraway sí que menciona la naturaleza esquivada y liminal del coyote. Para ella, sería una figura interesante por su existencia entre dos categorías (en paralelo al cibernético): la del perro y la del animal que, por su independencia, tendemos a ver como verdaderamente libre y salvaje. Porque los coyotes son animales oportunistas, que escamotean, que no desaprovechan una buena oportunidad derivada de la presencia humana, si es que hay una disponible. Como por ejemplo, hurgar en nuestra basura, algo que nos cuesta concebir de un lobo. Si los coyotes corrientes, ya de por sí, son seres un tanto híbridos, un tanto dudosos en cuanto a sus credenciales y categorizaciones... qué decir de Little John. Un coyote que tiene dueño y vive en una granja. Un coyote que quizás fue criado allí desde muy joven, o que parece acostumbrado a los humanos, y en cierta medida, incluso un poco entrenado. Un coyote que, aunque nunca podrá ser domesticado del todo (como sí un perro), lo está lo

¹²⁹ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit.

¹³⁰ Haraway, Donna. *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

suficientemente como para llevar un collar, como se aprecia en el documental [Fig. 279].

De hecho, en algunos de los fragmentos las acciones y reacciones de Little John resultan un tanto perrunas. Como el juego del guante en el que el hombre y el coyote se enredan ocasionalmente, y que recuerda a una versión algo más sofisticada, artísticamente hablando, del juego de la pelota. Unos perros devuelven la pelota y otros se la quedan y se alejan con ella, y Little John parece más bien de estos últimos. El hombre atiende al coyote, y responde a sus movimientos, amoldándose a sus acciones y a sus estados de ánimo. En otras ocasiones, el coyote sale al encuentro del hombre, pendiente de sus gestos, e incluso de sus miradas, y elige acompañarle a trechos cortos en sus vagabundeos por la habitación.

Frente al marco rígido del ritual (ideado por Beuys) de embozados de fieltro coronados por bastones, los momentos vividos e improvisados fuera de los paréntesis de lo que se ha visto como el núcleo fundamental de la acción arrojan un tipo de luz distinta. Una luz que invita a otras interpretaciones, al margen de las referidas al espíritu de América y a las persecuciones sufridas por los nativos americanos. El coyote y el hombre sobre la paja, junto a la ventana, hablan del instante previo a la firma conjunta de un pacto no escrito, el ratificado por perros y humanos cuando ni unos ni otros éramos exactamente lo que somos ahora. En realidad, todo el proceso que subyace a la performance de Beuys puede leerse como una reescenificación acelerada de dicho pacto, gracias a la participación de un animal no del todo perro, no del todo doméstico, pero tampoco del todo salvaje. A lo largo de los días transcurridos en la habitación de la galería neoyorquina, es como si Beuys y Little John hubieran acordado honrar dicho pacto, rescribiéndolo de nuevo como si todavía no hubiera ocurrido. Y por encima de todo, insistiendo en recordar que no se trató de una imposición unilateral, de una cuestión meramente de poder y dominio, sino de conveniencia mutua para impulsar una beneficiosa evolución conjunta.

Es por ello que relaciono esos momentos arrinconados de *I like America and America likes me*, más espontáneos y abiertos, con los procesos de coevolución de los que habla Haraway en muchos de sus escritos ¹³¹, haciéndose eco de nuevas maneras de entender la domesticación mutua del perro por el ser humano, y del ser humano por

¹³¹ Especialmente en *The Companion Species Manifesto* y en *When Species Meet*: Haraway, Donna. *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. op. cit.; y Haraway, Donna. *When species meet*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

el perro. Es decir, de entender el flujo y la influencia del proceso en ambas direcciones, y no en una sola. Unas transformaciones que nos convirtieron, a unos y otros, en lo que somos ahora, biológica y culturalmente hablando. En las que todos cedimos algo, y renunciamos a cosas que dejamos de usar. Nosotros, quizás, a una parte importante de nuestro sentido del olfato. Los perros, quizás, a parte de su capacidad para tomar decisiones. Entre otras, y por ganar una infinidad de ellas¹³². Como, por ejemplo, una comprensión mutua, de nuestras respectivas formas de comunicarnos, de nuestros lenguajes corporales y emociones¹³³. Todo lo cual le sirve a Beuys para acercarse a Little John, para ganarse la confianza del coyote. Un coyote que no es un perro, ni un lobo, pero sí un cánido¹³⁴.

Es debido a lo anterior que esos ratos de esparcimiento que se ven en el documental (pero también los que no quedaron registrados), fuera de los paréntesis del ritual, serían los que me resultan más interesantes. Como una especie de eco de esa coevolución sucedida decenas de miles de años atrás, y prolongada durante otros tantos. Las huellas de ese proceso nos han marcado, siguen presentes en los seres humanos y en los perros, en lo que somos. Little John fue obligado a entrar y permanecer en el cubo blanco de la galería, dentro de una jaula. Pero en los límites de ese espacio, y en esos momentos al margen, el artista no le impone una posición, una postura, un comportamiento. Se limita a interaccionar con él, a responder a sus acciones y a esperar sus respuestas, y a ganarse, poco a poco, su confianza. Al igual que él mismo va aprendiendo a confiar en él, a anticipar sus reacciones, y a entender sus estados de ánimo. Son las trazas de esa evolución condensada en unos pocos días, reflejo y conmemoración de otra infinitamente más larga y compleja, las que se aprecian en el documental de Wietz¹³⁵.

¹³² Hay autores que se apoyan en la reducción de los cerebros tanto de seres humanos como de perros para señalar esta domesticación mutua: Groves, Colin P. "The advantages and disadvantages of being domesticated". *Perspectives in Human Biology* 4.1 (1999): 1-12.

¹³³ Grandin, Temple, y Catherine Johnson. *Animals in translation*.... op. cit., 107.

¹³⁴ Es decir, sirve como "perro" para la lectura artística de la obra, pero no para una científica.

¹³⁵ En esta sección he intentado aprovechar mis limitados conocimientos acerca del comportamiento de los perros para leer de otra manera esta obra de Beuys y Little John. Se da la casualidad, además, de que en estas semanas hemos pasado por un proceso similar con un perro adoptado en un refugio, lo cual ha contribuido a mi análisis. Espero no haberme equivocado en exceso en mis apreciaciones en cuanto al comportamiento del coyote. Creo que sería necesario recabar la opinión, acerca del documental, de un experto en el comportamiento de estos animales. Algo que no descarto intentar en un futuro.

JUNTOS Y REVUELTOS: COEXISTENCIA, CONVIVENCIA, COEVOLUCIÓN DE ANIMALES HUMANOS Y NO HUMANOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. CARSTEN HÖLLER Y ROSEMARIE TROCKEL, MARK THOMPSON, BÄRBEL ROTHHAAR

Al abordar de esta forma el análisis de la performance de Beuys junto a Little John he pretendido abrir el camino para analizar otras obras. Obras en las que también se dan facetas de coexistencia, convivencia, coevolución y/o, finalmente, de colaboración entre humanos y otros animales. Empezaré por unos cuantos casos destacados de coexistencia y/o convivencia.

El primero de ellos implica una serie de interesantes paralelismos con *I like America and America likes me*, así como con la figura y trayectoria de Beuys. Se trataría del proyecto con el cual el artista estadounidense Mark Thompson participó en la exposición Ressource Kunst: *A House Divided*. Una obra que instaló en un hospital abandonado, situado muy cerca del muro en Berlín Occidental, y que en 1976 había sido reconvertido en centro de arte contemporáneo, el Künstlerhaus Bethanien ¹³⁶. A mediados de mayo de 1989 Thompson emprendió una exploración de amplias áreas de Berlín Occidental y Oriental, en busca de abejas. Una búsqueda que culminaría con el artista compartiendo, con estos insectos, el espacio de una colmena que instaló en el cubo blanco de la galería, con su cabeza introducida entre los panales. Según el relato del propio artista:

Trabajando con una caja para capturar abejas ¹³⁷ del siglo XIX, utilizada para rastrear y localizar abejas salvajes que vivieran en árboles huecos en el bosque; se rastrearon abejas locales hasta sus colmenas dentro de un área de 5 millas de Berlín Oriental y Occidental. Este proceso de rastreo implicó capturar a las abejas, alimentarlas y soltarlas, para entonces avistarlas cuidadosamente a lo largo de la dirección de vuelo de regreso de la abeja, en una serie de pasos, con el fin de localizar la fuente de las abejas. A través de este proceso ocurrieron interacciones con una variedad de personas y apicultores de ambas ciudades. Por lo general, los niños fueron los [que] más curiosos y emocionados [se mostraron] acerca de la captura de abejas y su seguimiento posterior a través de la ciudad ¹³⁸.

¹³⁶ “History: 1974-2010”. *Künstlerhaus Bethanien*. <http://www.bethanien.de/en/kunstlerhaus-bethanien/history/> Último acceso 17 de julio de 2014.

¹³⁷ En el texto se especifica que se trata de abejas melíferas o meleras, “*honeybees*” pero he optado por traducirlo como abejas a secas dado que en español no es tan común que se especifique la distinción.

¹³⁸ Para este breve relato de Thompson del proceso de la obra, consultar: Stiles, Kristine, y Peter Howard Selz, eds. “Mark Thompson: *A House Divided* (1989)”. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. (Los Angeles: University of California Press, 1996): 632. Traducción de la autora.

Los contactos con los apicultores berlineses establecidos de esta manera permitieron que Thompson entablara una estrecha relación y colaboración con Herr Pickard [sic], un apicultor de Berlín Occidental. Pickard proporcionó al artista la primera muestra de la cera de abeja que éste necesitaba para cubrir las ventanas del espacio en el que iba a realizar su obra, como pretendía. En concreto, parte de la cera que el apicultor alemán más apreciaba: un pequeño fragmento de la que había recogido antes del accidente nuclear de Chernobyl en 1986, y que por lo tanto, no era radioactiva. Thompson compró más cera de otros apicultores de ambas zonas, occidental y oriental, "la materia prima para cubrir las dos ventanas y columnas de hierro que sostenían el techo":

Tras fundirla y mezclarla, la cera fue vertida en planchas translúcidas para sellar los dos ventanales de arco y revestir las columnas en la antigua sala de hospital. Brillando con una presencia amarillo-dorada en el cuarto oscurecido, la luz del sol pasaba a través de la cera de abejas extraída del Este y del Oeste- cera transmutada partiendo del néctar que atraviesa el cuerpo de la abeja¹³⁹.

Además del revestimiento de cera de abeja, que daba esa cálida tonalidad al interior de la habitación, Thompson construyó una colmena transparente en el interior de la galería. De nuevo, una caja dentro de otra caja. O mejor dicho de un cubo: una caja figuradamente negra dentro de un cubo figuradamente blanco. Aunque en esta ocasión la caja en realidad fuera transparente, y desvelara la biología y la vida, humana y apícola, que contenía. Y el cubo fuera en realidad amarillo, teñido con el color de la cera de abeja, algunas de sus aristas suavizadas, su textura transformada por esa materia prima:

Dentro de la instalación, cerca de la ventana, estaba la Colmena para Habitar-en, una colmena de abejas con paredes de cristal diseñada como un espacio compartido para habitar por las abejas y por mi cabeza **[Fig. 280]**.

Antes de la apertura de la exposición, un enjambre de abejas (hallado durante mi exploración previa de Berlín) fue transferido dentro de la Colmena para Habitar-en desde la colmena del patio trasero de Herr Pickard. Pasando libremente a través de un tubo de malla de alambre que atravesaba el techo, las abejas iban y venían recolectando néctar y polen de flores a ambos lados del Muro. Alimentándose en un área circular de cinco millas alrededor del Muro, las abejas transformaron este néctar en bruto por medio de su ser, generando la arquitectura de cera de su ciudad-hogar. Durante este proceso mi cabeza fue colocada dentro de la colmena en una serie de meditaciones, sentado y en privado, que me llevaron más cerca de los comienzos de una nueva ciudad. Esta arquitectura urbana de paredes vivas, de panales de miel fusionados juntos y procedentes de las flores de los dos

¹³⁹ *Ibíd.*

Berlines- tomando su forma en relación con un ser humano. El artista y las abejas unidos entre sí a través de procesos creativos y naturales forman un puente viviente entre dos ciudades, entre dos mundos¹⁴⁰.

La idea principal que vertebraba el proyecto era la de ofrecer el espacio y el tiempo necesario a las abejas para propiciar la recreación de una nueva ciudad, a pequeña escala, con materiales procedentes tanto de la zona Occidental como de la Oriental. A las abejas, que volaban a su aire por toda la zona, les era completamente indiferente la división forzada en dos de la ciudad de Berlín por medio del Muro, por mucho que ésta afectase tan radicalmente a las vidas de los seres humanos. El néctar y el polen de las flores de un lado venían a ser equivalentes a los de las flores del otro, y recurriendo a ambos la nueva ciudad de cera iba tomando poco a poco forma dentro de la colmena transparente. Era ésta una manera de disolver en parte esa barrera, esa frontera, ese tajo que quebraba en dos el mundo. O de apuntar a la irrelevancia de la misma en ciertos niveles, apenas meses antes de que el Muro cayera definitivamente. Puesto que, si el proyecto se inició en mayo y terminó en agosto de 1989, la caída del muro tuvo lugar en noviembre de ese mismo año. El ejercicio, además de contener una premonición optimista que por fuerza había de cumplirse (todos los muros caen más tarde o más temprano), brindaba la oportunidad de re-imaginar una ciudad reunificada, creada a partir de las esencias emanadas por sus dos antiguas mitades, y procesadas en el cuerpo de las abejas, sus diminutos habitantes. Un microcosmos como reflejo de un cosmos mayor, con esos insectos sociales en el papel de sustitutos de los futuros ciudadanos. De nuevo, una metáfora recurrente: la colmena como ciudad, como estado, como reino armonioso. Metáfora de la cual, el artista, dada su extensa biblioteca y conocimientos tanto biológicos como culturales acerca del mundo apícola¹⁴¹, tenía que ser plenamente consciente.

A *House Divided*, por su contexto y contenido, puede relacionarse con otras obras de Beuys, como por ejemplo *Wirtschaftswerte* (valores económicos, 1980). En ella, Beuys exhibe productos básicos, alimentarios y otros, adquiridos en la República Democrática Alemana, que se disponen en estanterías metálicas, y que se van transformando y

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ En una entrevista Thompson comenta la enormidad de la bibliografía consagrada a las abejas, calificándola como la segunda mayor por detrás de la relacionada con los seres humanos, y declarándose poseedor él mismo de una biblioteca al respecto. Comenta brevemente la evolución de la visión de la colmena, primero con un rey al frente, luego con una reina, y posteriormente considerada como un modelo de inteligencia artificial: "Mark Thompson in conversation with David Pagel". <http://www.youtube.com/watch?v=7XTr53psJwY> Último acceso 1 de agosto de 2014.

degradando con el paso del tiempo. De las paredes del fondo cuelgan cuadros aproximadamente contemporáneos a Karl Marx. Aparecen como un contraste burgués, con sus pesados marcos dorados, frente a la simplicidad de los paquetes y los etiquetados de los productos de las estanterías, lo opuesto a los coloridos y chillones envases a los que el marketing y el capitalismo nos tienen más que acostumbrados. Esta instalación de Beuys, a su manera, también contribuye a disolver ese muro, esa barrera, y los discursos que la sostienen. Puesto que frente a la insistencia en demonizar todo aquello que tenía su origen en el otro lado, Beuys apreciaba la simplicidad de los productos de la Alemania Oriental como un valor, como algo positivo y deseable que le retrotraía a su niñez. Como un recordatorio de que no necesitábamos muchas de las cosas que se nos anunciaban y que nos impelían a comprar día tras día. Después todo, una de las campañas en las que Beuys participó y alentó trataba de impulsar una tercera vía, que no fuera ni la capitalista, ni la comunista, que en aquel entonces dividían en dos el mundo, y en especial su propio país¹⁴².

Pero el paralelismo que aquí más me interesa sería el existente con *I like America and America likes me*. Separadas por más de quince años, ambas propuestas hacen referencia a un determinado contexto político y se erigen en protestas que demandan otra realidad, que sugieren que ésta no sólo es posible, sino también deseable. Beuys es un artista alemán que viaja a Estados Unidos, pero que se niega a ver de ese país otra cosa que no sean la galería de arte y el coyote. Esto, como una manera de manifestar su descontento ante una guerra, la de Vietnam, a la que había que poner fin. Con su obra pretende traer a un primer plano a los perseguidos, a los exterminados, que estarían representados por Little John. Por su parte, Thompson hace el viaje inverso, como estadounidense que visita Berlín. Se diría que asume su corresponsabilidad en la fractura de la ciudad, y que trata de enmendarla en la medida de sus posibilidades. En concreto, mediante la puesta en práctica de sus conocimientos acerca de las abejas, que le llevan a hablar con apicultores de uno y otro lado, y a establecer una colmena que prácticamente se halla en la línea divisoria, y que se nutre de ambas zonas indistintamente. En ambos casos, los antagonistas animales, abejas y coyote, sirven como pantalla y proyección de otras realidades humanas, políticas y sociales. Una vez más, se demuestran como los perfectos sustitutos simbólicos, como una socorrida metáfora. Aunque, en estas ocasiones, no se olvida ni se elude por completo su naturaleza propia, su idiosincrasia o sus respectivas biología. Algo

¹⁴² Beckmann, Lukas. "The Causes Lie in the Future". op. cit, 92.

que, en la acción de Beuys, se revela especialmente en esos otros fragmentos que el documental de Wietz mostraba. Y de lo que Thompson difícilmente podía o quería escapar, dada su implicación en el ámbito y la práctica de la apicultura.

Se podría hablar de otra convergencia entre estas obras, en cuanto a la épica que ambas irradian. Ya comenté esta cuestión con respecto a la pieza de Beuys, y lo que sucede con la de Thompson es bastante similar. Si el artista alemán, presuntamente, se había expuesto a los peligros derivados de convivir con un coyote salvaje; el estadounidense había hecho lo propio con un enjambre de abejas, al penetrar en su propia casa y permanecer allí durante largo tiempo. Con el peligro añadido que suponía que le identificasen como a un intruso, y procedieran a aguijonearle su veneno en cuadrilla.

No era la primera vez que Thompson hacía algo de este estilo. Su formación de partida era científica, y en un momento dado se había sentido constreñido por los límites y el método de trabajo propio de la física y de la ingeniería electrónica. En aquel entonces había buscado ejecutar un gesto que lo redefiniera y reconstruyera, que le permitiera modificar su forma de pensar y su manera de enfrentarse al mundo. Una especie de "terapia radical"¹⁴³ que proyectara, tanto hacia sí mismo como hacia los demás, el cambio que había empezado a producirse en él, y que anticipaba una nueva forma de vida¹⁴⁴. Y encontró todo esto en las abejas, en su trabajo ordinario y no tan ordinario con ellas. De hecho, su primera obra artística acabó siendo un vídeo de unos cincuenta minutos de duración, *Immersion* (1974-6). La pieza consistía en un plano secuencia en cuya primera parte se observaba, con un fondo de cielo azul y una banda sonora conformada por zumbidos, un hipnótico fragmento con abejas que se cruzaban a distintas profundidades por delante de la lente **[Fig. 281]**. Para, a continuación, descender la cámara poco a poco, y terminar ésta mostrando el busto desnudo del artista, y cómo éste era entera y progresivamente cubierto por el enjambre de abejas **[Fig. 282]**.

Para Thompson, no había nada excesivamente innovador en la actividad, conectada en su opinión con la práctica de adornarse con "barbas de abejas" y otros espectáculos similares, en los que se habían ocupado excéntricos apicultores al menos ya desde el siglo XVIII¹⁴⁵. Tampoco lo había en la elección de ceñir el plano al busto, derivada de una tipología artística-escultórica clásica. Quizás, la

¹⁴³ Así es como la califica Thompson en su entrevista con David Pagel. "Mark Thompson in conversation with David Pagel". op. cit.

¹⁴⁴ Thompson habla así acerca de sus inicios como artista. *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

novedad residía en pretender hacer de ello, y de su filmación, un acto artístico, estético, acompañado de una intención y un significado. Y al mismo tiempo, una terapia, una meditación, una manera de encontrarse a uno mismo en unas determinadas circunstancias personales, y en un determinado contexto político y social. A pesar de esto, y del impactante, visualmente sugestivo y magnético resultado; Thompson insiste en que "no hay nada mágico, o particularmente inusual" en el agrupamiento de las abejas en torno a él:

Trabajas con patrones instintivos del enjambre, por lo que la reina y las abejas han sido sacadas de la colmena. La reina reposa en mi pelo en una pequeña jaula con un clip, y entonces las abejas están entrenadas para buscarla, y a su vez la encuentran y se agrupan sobre mí¹⁴⁶.

Sin embargo, detrás esta aparente simplicidad reivindicada por el artista, se encontrarían otras implicaciones y dificultades. Como el propio Thompson se encarga de advertir, pensando en aquéllos que sufran de "claustrofobia o tendencias paranoicas". Según su relato, la acción y el vídeo resultante habrían sido cuidadosamente planificados durante meses, y en este tiempo el artista habría tratado de realizarlos con la preparación personal y material que creía adecuada (por ejemplo, durmiendo bien la noche anterior). Pero, todo había salido mal "con la cámara, las abejas, el tiempo [atmosférico]¹⁴⁷". Después de todo, la intención de Thompson parecía ser la de filmarlo con un intenso y límpido cielo azul de fondo, y era necesaria una torre de cuatro metros de altura para hacer la transición entre el plano general del cielo y abejas, y el del busto del artista. Además de requerir, por supuesto, la esquivada colaboración del enjambre en sí, también afectado por el clima. El intento finalmente exitoso resultaría, sin embargo, mucho más caótico de lo previsto. Puesto que se desarrolló inmediatamente después de un día y una madrugada de trabajo, juerga y cerveza con unos amigos, reunidos para ayudar a una de ellos con una pared. La diversión incluyó cortes de pelo para todos por parte de la anfitriona, ante lo que Thompson, borracho y riendo, se resistió y forcejeó, recibiendo un corte en la oreja. Apenas dos horas después, el artista se dispuso a filmar su vídeo con cierta aprensión, palpable en sus facciones, y motivada por su temor a que las abejas reaccionaran de manera negativa a sus excesos nocturnos y al alcohol en su aliento. Por suerte, no fue así, y las cosas fueron desenvolviéndose sin contratiempos. Hasta que Thompson hubo de

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*

enfrentarse al siguiente momento de pánico, cuando los algodones que impedían que las abejas penetraran en su nariz se humedecieron y le impidieron respirar:

En ese punto hice una respiración muy grande, y después utilicé mi lengua para despejar un pequeño espacio, tomar aliento y esperar, quizás, unos 45 segundos para la siguiente respiración. Así que estoy respirando en cantidades muy cortas. Una vez que la cobertura [de abejas] se ha establecido, las abejas están tratando, conscientemente, de entrar dentro, por lo que están en mis orejas, mi nariz, mis ojos. Así que cada respiración era un pequeño golpe de lengua, una inhalación, cierre [de la boca], y a esperar a la siguiente respiración. Por lo que fue una respiración grande y rítmica durante algo así como una hora. Una vez que pasé esos momentos iniciales, entonces la cosa se calmó según se formaba la cobertura. Puedo abrir mis ojos y mirar a través de este velo de abejas, la luz se fracturaba a través de sus alas, sus cuerpos son translúcidos. Hay un olor a levadura, parecido a un aliento. Es cálido, es pesado, son unos dos kilos y medio de abejas, puede que unas 50.000 abejas. Por lo que es muy sensual... yo solía trabajar con erótica anteriormente. La colmena es femenina, así que ésta sería mi relación más larga y la única sería de toda mi vida. Y tendría que plantearme esto, dado que ahora tengo 58 años [risas]¹⁴⁸.

Las palabras de Thompson son muy evocadoras del momento, de su vivencia, y añaden a la dimensión superficial (exterior y visual) ofrecida por el vídeo, una dimensión interior, más sensual, olorosa y táctil. El mundo visto a través de un enjambre de abejas. Es como si el artista hubiera querido ser uno con ellas, entrar en comunión con la colmena. Y no es casual, en este contexto, que insista en la cualidad biológica femenina del enjambre, y que entienda esa fusión con esa multitud de pequeños cuerpos, con su sensualidad y sexualidad, como una terapia, una sanación. Thompson, al principio se resiente y se resiste a los intentos de los insectos por penetrar en él, pero después se tranquiliza y los acepta. Aprende a convivir con el hecho de tener a todos esos seres posados sobre su cuerpo, con su calidez, sus movimientos, sus olores y sonidos. A su vez, otra forma de reflexionar acerca de esa comunión, de esta fusión de criaturas diferentes, habría sido la manipulación de la velocidad del metraje. Al comenzar el vídeo, Thompson había optado por mostrar los vagabundeos de las abejas en el aire a lo que él denomina ritmo humano (24 fotogramas por segundo), de modo que se las veía individualmente. Para, a continuación, aumentar la velocidad hasta 5 fotogramas por segundo, convirtiendo así a las abejas en meros trazos, en estelas de sus trayectorias. Después, la secuencia pasa a unos ralentizados 100

¹⁴⁸ Ibid.

fotogramas por segundo, que convierte las imágenes, combinadas con el zumbido de fondo, en algo hipnótico. Finalmente, la velocidad vuelve a subir, hasta regresar a los "humanos" 24 fotogramas por segundo, justo en el momento en el que el plano desciende y se centra en el busto de Thompson. Unas variaciones que se podrían tomar como una alusión a los diferentes ritmos de vida de humanos y abejas. Como ya comenté con respecto a ballenas o pájaros, cuanto mayor es un animal (y más lento su metabolismo), más lenta es su percepción del mundo que lo rodea. Y cuanto más pequeño, más rápida.

En *Immersion*, están presente todo el tiempo esas idas y venidas entre lo macro y lo microcósmico que también caracterizaban *A House Divided*. Una de las secciones más largas del vídeo es, precisamente, la del deambular volador de las abejas que, cuando se muestra acelerado, lo exhibe como si se tratase de partículas subatómicas en trayectorias diversas e indeterminadas. El propio artista apunta esta conexión, relacionada con su formación científica, y con su interés por la ciencia en general y la física en particular. A este respecto, Thompson menciona el impacto que le causó la lectura de *El tao de la física*¹⁴⁹, y el impacto que este libro tuvo en él y en su vídeo. Para, a continuación, mencionar el principio de incertidumbre de Heisenberg y la influencia ejercida por el observador en aquello que es observado. Según esto, en el metraje los trazos imprecisos que indican la trayectoria del vuelo de las abejas (vía la aceleración de las imágenes) posibilitan que éstas se hallen en dos lugares al mismo tiempo. Como un electrón cualquiera. Al dejarse cubrir por las abejas, el artista abraza también estos "espacios invisibles", de los cuales considera a los insectos una metáfora. Y de esos espacios invisibles en *A House Divided* pasamos, primero, a la casa a la que alude su título. Y luego, a una ciudad entera, con sus diversos habitantes conviviendo en orden y armonía.

Pero, quisiera volver a los paralelismos entre ésta última obra, *A House Divided*, y *I like America and America likes me*. Como ya dije, comparten una cierta épica, que glorifica los riesgos corridos por ambos valerosos y arrojados artistas. Ya mencioné que quizás la hazaña de Beuys no era tal y como la pintaban. En el caso de Thompson, él mismo procede a rebajar sus logros. Sobre todo con respecto a *Immersion*, y al hecho de haber sido cubierto por el enjambre. Pero su manera de ir desgranando sus momentos de duda y de pánico a lo largo de la acción pone los pelos de punta, e intensifican la ansiedad y el agobio que la observación de ésta suscita. Después de todo, los

¹⁴⁹ Capra, Fritjof. *El tao de la física*. (Málaga: Sirio, 2006).

elementos en torno de los que orbita la pieza serían puntos neurálgicos de numerosos miedos y aprensiones, muy arraigados en el cerebro humano: la claustrofobia, el miedo a no poder respirar, la fobia a las masas informes pero compartimentadas, a los insectos venenosos o dañinos para el ser humano... Contemplada de esta manera, es inevitable que la admiración por lo llevado a cabo por Thompson crezca, aunque él trate de describirlo como algo relativamente seguro y asequible. El motivo de esta dulcificación de los riesgos derivados de la cubrición por parte de las abejas, seguramente se hallaría en que, tal y como él propio artista se encarga de señalar, lo verdaderamente peligroso sería lo que se planteó hacer a continuación: introducir la cabeza en una colmena viva. Esto es, lo que realizó en diversas ocasiones a lo largo de *A House Divided*:

No volví a hacer esto [la cubrición] después de 1976. De este punto en adelante mi cabeza fue colocada en una colmena viva. Eso sí que es peligroso. Esto [señalando a la pantalla en la que se han emitido fragmentos de *Immersion*] es relativamente aceptable, dado que las abejas no están defendiendo nada. Pero entrar en una colmena, como hicimos en Berlín... Las abejas eran libres de volar entre el Este y el Oeste, y crear una ciudad en relación con mi cabeza. Y eso pasó justo antes de que cayera el Muro. Así que emocionalmente fue un periodo muy intenso para todos nosotros¹⁵⁰.

Es decir, que sería el elemento añadido de territorialidad lo que aumentaba exponencialmente los riesgos asociados al proyecto. La cabeza del artista penetraba en un territorio ajeno, la colmena, lo cual implicaba que existía el peligro de que fuera considerado un intruso, y atacado como tal. Las abejas son capaces de matar colectivamente con su veneno a los animales que se introducen en su colmena, como ratones y otros. Para, una vez muertos, proceder a embalsamarlos con cera, evitando así que puedan poner en riesgo la salud de la colonia. El conflicto de territorios/fronteras que tiene lugar en el interior de la colmena colocada dentro de la galería de arte serviría, pues, como réplica de las tensiones exteriores, encarnadas físicamente en el Muro. Pero dentro de la galería el artista da el paso de desafiar esa situación, de cuestionarla, y con ello, de dar la oportunidad de que crezca esa nueva microciudad de cera. Al tiempo que se incluye a sí mismo en dicha creación. Se arriesga a que el conflicto entre humano y abejas estalle, pero no lo hace, y con ello refuerza su alegato en pos de la resolución de lo que sucede fuera, a ambos lados del Muro.

¹⁵⁰ “Mark Thompson in conversation with David Pagel”. op, cit.

Aquí, la cuestión no sería tanto quién puso más en riesgo su vida, y su integridad, si Beuys frente al coyote o Thompson ante las abejas. O ni siquiera la manera en la que se plantea y se desarrolla la épica de ambas obras: de primeras y de forma grandilocuente en el caso del artista alemán, para después desinflarse parcialmente en la progresiva complicidad y confianza establecida día a día entre Beuys y Little John; de modo humilde y creciente en el proyecto del estadounidense, para que la conciencia del riesgo y el miedo tome forma, poco a poco, en la mente de los espectadores y de aquéllos que oyen hablar de la acción. Lo fundamental sería esa relevancia del riesgo, del peligro, esa insistencia en un componente que resulta intrínseco y fundacional en ambas propuestas. Quizás, porque esa intensidad épica, de gran relato o epopeya, iría en consonancia con esos otros grandes relatos, sociales, históricos, políticos, a los que se está contestando. La guerra de Vietnam, la persecución y exterminio de los nativos americanos, la guerra Fría, la caída del Muro... Sería, quizás, una manera de tomarse a uno mismo y a esos asuntos en serio, con la gravedad requerida. Puesto que se trataría de situaciones que habría que evitar desmerecer, agraviar, abordar a la ligera. De ahí, acaso, que ambos artistas consideraran necesario llevar sus respectivas obras a tales extremos. Para que no se les acusara de frivolar, para que nadie pudiera decir que no habían puesto toda la carne en el asador. La pregunta que quedaría en el aire, según esta interpretación, sería la de si semejante abordaje (realizado en el mismo tono solemne de aquello a lo que buscaba responder o cuestionar), serviría para desestabilizarlo, para disolver un tanto la homogeneidad pétrea de este bloque monolítico. O, por el contrario, contribuiría a reforzarla. Al limitarse, quizás, a seguir su estela en lugar de contestarla.

Si se puede considerar *Falling Asleep with a Pig* como una respuesta o comentario a *I like America and America likes me*, en la que Kira O'Reilly habría presentado una alternativa al enfoque confrontacional de Beuys; *A House Divided* también contaría con su propia ración de réplicas. Entre ellas, destacaría *Sleeping in a Bee Hive* (durmiendo en una colmena), realizada por la artista Bärbel Rothhaar entre 2004 y 2006, unos quince años después de la propuesta de Thompson:

En el verano de 2004 instalé una colmena en una caja de cristal encima de mi cama. Las abejas podían volar dentro y fuera a través de un tubo de plástico, que les permitía buscar comida. La escultura en cera de mi propia cabeza durmiente fue instalada dentro de la caja de cristal y fue lentamente cubierta

por las abejas con panales. Este proceso fue filmado, al igual que mi propio rostro durmiente, que fue filmado con infrarrojos. El vídeo ahora muestra los dos rostros alternándose, en un ritmo lento y meditativo. El tema del sueño representa un importante papel en muchas de mis obras, yuxtaponiendo movimiento interior con una calma exterior, y asociando los ciclos de vida como coordenadas de nuestra existencia¹⁵¹ [Fig. 283].

No parece una coincidencia que Rothhaar, al igual que O'Reilly con Deliah, recurra al sueño como actividad a través de la cual buscar un vínculo o relacionarse con las abejas, con otros animales. Las abejas, al igual que cerdos y humanos, también duermen¹⁵², también se alimentan. En resumen, también viven, y es la vida, la biología y la fisiología, lo que en general y en una visión más amplia, nos une a ellas. Además de otra multitud de detalles y de nuestra historia y evolución conjuntas. Si O'Reilly y Rothhaar recurren en sus respectivas propuestas al sueño, al descanso, Bonnie Ora Sherk había optado por la comida como faceta y actividad que la vinculaba al tigre, y a los otros animales enjaulados del zoo. Sueño, alimentación, ambos componentes primordiales de los ciclos de vida que menciona Rothhaar. Y que, por otra parte, contribuirían a poner el acento en el cuerpo, en lo físico, ayudando así a contrarrestar la presunta inmaterialidad del arte, del cubo blanco de la galería y de lo que contiene.

Por otro lado, como ya indiqué con respecto a O'Reilly y Deliah, el sueño incide en lo calmo, en lo reposado y sereno, en la confianza mutua; frente a la confrontación y enfrentamiento sugerido por la oposición de hombre y coyote, o las cuestiones de territorialidad desplegadas por Thompson en Berlín. Rothhaar desplaza la acción a un entorno doméstico, como ya hiciera Borsato en su tríptico-parodia de las piezas de Beuys, Abramovic y Sherk. Y Rothhaar no podría haber escogido un espacio más íntimo, más personal para su proyecto que su propio dormitorio. Tal y como ella reconoce en un texto que explica una extensión de *Sleeping in a Bee Hive*. Durante un mes, la artista instaló una colmena (similar a la que había ocupado su dormitorio) en la habitación de un hotel en la ciudad alemana de Loitz (*Bee Hotel Room*, septiembre 2012¹⁵³). De manera que los huéspedes podían convivir con los insectos y aprender algo más de ellos, gracias tanto a su observación directa como a los objetos complementarios que Rothhaar había incluido en el cuarto. Como sábanas en las que se contaba la

¹⁵¹ "Bärbel Rothhaar - Bee Works - 1 Sleeping in a Beehive".

http://www.youtube.com/watch?v=3uWnbIO_YVk Traducción de la autora de las palabras de la artista.

¹⁵² Klein, Barrett A., et al. "Caste-dependent sleep of worker honey bees". *Journal of Experimental Biology* 211.18 (2008): 3028-40.

¹⁵³ Se puede encontrar algo más de información en la página web de la artista: http://www.baerbel-rothhaar.de/en/bienen_01.html Último acceso 5 de agosto de 2014.

historia de los ancianos apicultores que habían colaborado con la artista en la realización del proyecto; retratos de los mismos en cera, completados por las propias abejas mediante la adición de panales, o diagramas de la danza-lenguaje de estos insectos:

Los huéspedes que se quedaron a pasar la noche en la BEE HOTEL ROOM fueron filmados y entrevistados acerca de sus experiencias. La artista estaba especialmente interesada en la fusión de los espacios públicos y privados. Las personas son abiertas y vulnerables mientras duermen- ¿y qué podría ser más íntimo que un dormitorio? Aquí, los huéspedes tuvieron la oportunidad de conocer a otro ser que también se organiza socialmente y ha desarrollado unas técnicas de comunicación altamente complejas. Al mismo tiempo el mundo de los insectos permanece ajeno a nosotros¹⁵⁴.

Así pues, con *Bee Hotel Room* Rothhaar habría querido extender a otras personas su propia experiencia de comunión y aprendizaje con las abejas, en un entorno íntimo, y a través de una actividad cotidiana y corriente, compartida. Es cierto que podría interpretarse que en las obras de esta artista alemana los límites, la separación entre el mundo de los humanos y el de los insectos melíferos, es más tajante y definitiva que en las propuestas de Mark Thompson. Después de todo, este último se introduce a sí mismo en el entorno de las abejas. Mientras que Rothhaar duerme a pierna suelta en su habitación, con las abejas metidas y contenidas en su caja-colmena. Pero también podría considerarse que Rothhaar tiene otra manera más sutil e indirecta, y puede que incluso más amigable o respetuosa, de penetrar en el mundo de las abejas. Opta por introducir una representación de ella misma, de su cabeza durmiente, realizada en cera. Un material que a las abejas les resulta familiar, y que pueden aceptar sin problemas. O incluso manipular, modificar o reaprovechar según su conveniencia. El esquema y la disposición de los elementos es similar en ambos casos (cabeza humana en el interior de colmena de abejas¹⁵⁵). Pero diverge en cuanto a los detalles de la ejecución, entre una penetración-invasión del espacio de los insectos más directa y rotunda, y otra que sería más simbólica, más abierta a la intervención o respuesta de las abejas.

No es que, en la obra de Thompson, las abejas hubieran sido privadas de su capacidad de respuesta. Pero da la impresión de que, si hubieran optado por atacar y defenderse del gesto, eso hubiera dado al

¹⁵⁴ *Ibíd.* Traducción de la autora.

¹⁵⁵ Es posible que esta disposición se deba en parte a una asociación de ideas entre la mente y la colmena, que funcionaría en ambos sentidos (las unidades individuales que son las abejas en conjunto serían como una mente, y el cerebro sería una especie de colmena compuesta por innumerable neuronas). Esta asociación también habría sido explorada por Pierre Huyghe, que utilizó una colmena como cabeza de una escultura femenina desnuda en su participación en *documenta* 2012.

traste con las intenciones del artista y con el objeto de la obra. Mientras que no había problema en que los insectos hicieran lo que mejor les pareciera con la cabeza de cera, y de hecho, se les invitaba a ello. En esta misma línea, la inclusión de su cabeza en cera en la colmena no sería sino una de las numerosas ocasiones en las cuales Rothhaar habría hecho lo propio con múltiples objetos y textos, en cera y otros materiales, a la expectativa de la reacción de las abejas y de su manipulación y modificación de los mismos. Una especie de colaboración que también ha sido practicada con asiduidad por la artista canadiense Aganetha Dyck, que en sus intentos de comunicación con las abejas ha ido introduciendo diversos objetos en sus colmenas: zapatos, figuritas de porcelana, telas, cascos, patines, hojas con textos en Braille con las que transmitirles mensajes a través de lo táctil, o un vestido femenino de cristal que los insectos, al igual que el resto de los objetos, se encargaban de completar con sus panales de cera de celdas hexagonales¹⁵⁶.

Pero volvamos a lo que nos ocupaba, los diferentes enfoques de Thompson y Rothhaar. Lo cierto es que lo que ambos buscan es una cierta comunión o identificación con las abejas, el establecimiento de una relación o una comunicación con las mismas. Si Rothhaar había tratado de extender su experiencia con estos insectos a otras personas, instalando una colmena en la habitación de un hotel; Thompson había hecho algo similar al intentar trasladar algunas de las sensaciones vividas durante *Immersion* a los espectadores de *A House Divided* en un primer momento, y después, a toda la ciudad de Berlín. Y por qué no, a todo un mundo marcado y condicionado por la retórica de la Guerra Fría. En la sala del antiguo hospital reinaría una atmósfera similar a la que Thompson describe como resultado de estar envuelto por el enjambre de abejas, con toda la habitación recubierta (ventanas incluidas) por esas capas de cera que filtran la luz. Una cera que, como los cuerpos de las abejas en los que se produce este material, proporcionaría una calidez especial. Y seguramente, que también impregnaría con un olor particular la atmósfera del cuarto, consciente o inconscientemente percibido por los espectadores.

Otro punto que me llama la atención son las continuas referencias, por parte de Thompson, a sus actividades con las abejas como si se tratara de una terapia, de un radical proceso de sanación. El hecho de que la sala en la que se desarrolló *A House Divided* se

¹⁵⁶ “Interview with Aganetha Dyck: Canadian Visual Artist”. *Mason Journal*, 24 de octubre de 2011. <http://www.mason-studio.com/journal/2011/10/interview-with-aganetha-dyck-canadian-visual-artist/> Último acceso 27 de febrero de 2015.

hallara en un antiguo hospital, se alinea con esta lectura. Además vincula la propuesta de Thompson con la de Beuys, empeñado en curar el espíritu del hombre y de la cultura a través de sus rituales artístico-chamánicos. Thompson lo expresa así en una entrevista, mientras habla de la primera parte de *Immersion*:

Los dos primeros tercios de la película, que requieren de tanta paciencia para ser vistos, son el mejor esfuerzo que puedo hacer para reconstruir la experiencia de estar en el centro de ese vórtex de abejas. Así que, en cierto sentido, quería dar al espectador una experiencia propia- tanto el sonido, como la imagen, como los cambios de velocidad- de lo que eventualmente yo iba a experimentar al situar mi cabeza dentro de ese espacio. Por lo que esperaba que fuera algo así como un presagio, una especie de oportunidad de que, sin verme a mí, el espectador tuviera una experiencia directa, y con suerte, atractiva y poderosa. Y entonces, revelaría cómo se había hecho [eleva la mano en un gesto que alude a la emergencia de su busto en el vídeo] [...] Entonces tienes la oportunidad [...] de mirar más de cerca, de experimentarlo, de asentarte, de cerrar los ojos, de abrirlos otra vez, y sigues en este espacio tan... de algún modo acuoso, ensoñador. Y entonces, como dije antes, creo que es muy importante perder el sentido de uno mismo. No tiene que ver conmigo, tiene que ver con algo así como un evento, una experiencia. Y tan a menudo, en nuestra relación con el mundo natural los humanos están en el centro o en lo más alto, la cima de esta pirámide. Yo... pienso sobre ello como un conjunto de relaciones completamente fluidas entre animales, humanos, materiales... No tengo ningún sentido de la jerarquía y básicamente quería disolver mi presencia como artista y dejar que las abejas fueran las dominantes¹⁵⁷.

Abandonarse a uno mismo, la identidad propia, junto con la conciencia occidental de ser un humano y de ocupar una determinada posición en un esquema jerárquico que hemos asimilado profundamente... Sería, pues, un intento de sanar la herida, del tajo que nos hemos autoinfligido y que nos separa y nos aliena de lo que nos rodea, que hemos dado en llamar naturaleza. Por extensión, sería también una manera de tratar de curar la herida del Muro, la cicatriz que en aquel entonces dividía en dos el mundo humano. Las ideas de Beuys, en línea con las inquietudes políticas del momento, no quedarían muy alejadas de esto. En las obras de ambos artistas, Thompson y Beuys, los animales no humanos se convierten en una oportunidad de, al dejarnos ir, reconectar de nuevo con nosotros mismos, con nuestra naturaleza animal y biología, con la vida que nos rodea. En una forma de superar esa división y esas fronteras que hemos creado a través del pensamiento y de la cultura. Fronteras que, en el fondo, no se corresponderían con la realidad de lo que nos rodea. Una división que,

¹⁵⁷ “Mark Thompson in conversation with David Pagel”. op, cit.

en múltiples maneras, nos perjudica, al fracturarnos en múltiples pedazos inconexos.

En concordancia con todo lo anterior, el resto de animales se constituirían en sustitutos apropiados para personificar a otros oprimidos, para intercambiarse el lugar con ellos. Puesto que su propia posición en la jerarquía occidental entraría en resonancia con la de estos otros. Por ejemplo, el coyote de Beuys y los nativos americanos. O la sucesión de permutaciones de animales y mujeres en jaulas llevadas a cabo por Sherk, Miralles, u otras artistas.

De cualquier manera, esta última sólo sería una más de las interacciones establecidas entre lo micro y macrocósmico, entre lo general y lo particular, tanto en las obras de Thompson con abejas como en muchas otras que implican la presencia y participación de animales no humanos. Dimensión ésta que, en el caso del artista estadounidense, ya viene sugerida por el título: *A House Divided*. Una casa dividida. Una referencia tanto a la fractura ocasionada por el Muro como a las fricciones entre el ser humano y la naturaleza, entre los humanos y el resto de animales. Y por lo tanto, una invitación a reflexionar acerca de esta indispensable e ineludible coexistencia. A analizar y replantear los términos de esta convivencia en una casa-planeta que necesariamente había de ser compartido.

Debido a ello, resulta esclarecedora la coincidencia (en cuanto al título) de *A House Divided* con otra obra, ocho años posterior, que también requirió de la concurrencia de animales vivos. Hablo de *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen* (una casa para cerdos y personas, 1997), un proyecto de Carsten Höller y Rosemarie Trockel en la documenta X¹⁵⁸. Esta obra es la más conocida de la serie de diez colaboraciones que emprendieron los dos artistas en torno a la cuestión de los límites y fronteras entre humanos y el resto de animales, en trabajos que tenían como elemento fundamental el encuentro entre unos y otros. Colaboraciones que serían agrupadas bajo el título *Maisons/Häuser* (casas) y exhibidas de diferentes formas (como miniaturas a escala, a tamaño real, con variaciones respecto a presentaciones anteriores) en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en el año 1999¹⁵⁹.

A House for Pigs and People, como tal casa, consistía en una construcción de hormigón armado, un bloque prismático y alargado dividido interiormente en dos por un tabique, en el cual se abría un

¹⁵⁸ Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen*. (Colonia: W. König, 1997).

¹⁵⁹ Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *Maisons/Häuser*. (Colonia: Oktagon, 1999).

amplio ventanal cerrado por un cristal [Fig. 284]. De un lado del tabique y el ventanal había una rampa, en la cual los visitantes humanos podían sentarse o tumbarse para contemplar el espectáculo que se les ofrecía. Del otro una familia de cerdos, rosáceos y con manchas marrones, llevaba a cabo sus actividades en un entorno con paja cubriendo el suelo, y con otros elementos propios de un establo o chiquero [Figs. 285 y 286]. Del lado humano, una puerta en uno de los extremos de la pared del fondo permitía el acceso a los espectadores [Fig. 287]. Del lado porcino, la edificación daba paso a un jardín o patio trasero, acotado por un cercado de rejas, alambres y paja empaquetada. Un terreno herboso y embarrado, con una especie de pérgola o techado simple en el centro [Fig. 288]. Un espacio por el cual sólo podían transitar los cerdos. La casa estaba dividida, y no sólo material y físicamente, sino también en lo que respecta al acceso visual. Los humanos que se encontraran en el interior del bloque podían seguir las evoluciones de la familia de cerdos. Pero para los cerdos el ventanal no era tal. Puesto que el cristal era, en realidad, un espejo unidireccional con la parte reflectante dirigida hacia ellos. De modo que lo que veían allí era el reflejo de ellos mismos y de lo que les rodeaba [Fig. 289]. Los visitantes también podían acceder a la visión de los cerdos al asomarse por encima del otro lado del cercado, con todo el conjunto rodeado por un seto alto y denso, que presentaba una abertura al fondo.

En una entrevista, Höller menciona el interés compartido con Trockel por los animales. En su caso, su destacable pasión por los pájaros, y en el de ella, por su perro y por las colecciones de historia natural. Asimismo, el artista sitúa el origen de la colaboración entre ambos en las numerosas discusiones mantenidas acerca de este tema, y en la influencia ejercida durante el proceso por textos como *Biophilia*¹⁶⁰ (del entomólogo Edward O. Wilson), o el ya comentado "What is it like to be a bat" del filósofo Thomas Nagel. En concreto, Höller señala como preguntas-eje de esta serie de obras cuestiones relacionadas con las perspectivas humana y animal. Como "¿cómo es ser un animal?" o "la perspectiva humana hacia el animal"¹⁶¹. Según declara Höller, la intención de los dos artistas era la de "producir obras de arte que enmarcaran la visión sobre el animal; arquitecturas, si lo prefieres, que permitan o creen una mirada específica"¹⁶². De ahí la concepción y construcción de la estructura de

¹⁶⁰ Wilson, Edward O. *Biophilia*. (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

¹⁶¹ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". *Antennae* 12, 14-7.

¹⁶² *Ibíd.*, 15.

hormigón, con sus espacios divididos, sus vanos y ventanales, y las miradas de ambos tipos de seres vivos dirigidas o bloqueadas en un determinado sentido o dirección. La idea detrás de *A House for Pigs and People* fue, desde un principio, la de crear un entorno igualitario, además de muy direccional, "donde la manera en la cual tú, como ser humano, ves a tu contrapartida del mundo animal, estuviera determinada por la apertura entre tú y 'la bestia'¹⁶³".

Pero, en concreto, ¿por qué cerdos, y no cualquier otra especie?:

Casi todos nuestros trabajos en común tratan con animales que son despreciados de alguna manera, como cerdos, ratas, palomas, pececillos de plata¹⁶⁴, gallinas, etc. Sin embargo, el cerdo reviste un interés especial debido a la forma en la que tratamos a estos animales, como si fueran máquinas de producción de carne sin sentidos ni emociones. Nos enteramos de que las condiciones bajo las cuales los cerdos son convencionalmente mantenidos hacen que se vuelvan locos, porque ésta es la única manera de hacer frente a las terribles condiciones de su cría y mantenimiento (y muchos mueren también). Nos pareció un hecho sorprendente que nuestro sistema de valores éticos se parara abruptamente en la frontera humano/animal, y que esto permitiera la crueldad de deliberadamente volver locos a los cerdos, para después comer la carne de un hospital psiquiátrico animal. ¿Cómo influye eso su vez en la condición humana, si "te conviertes en lo que comes"? ¿Acaso no estamos autoinfligiéndonos esa crueldad a nosotros mismos, en cierta manera? Además de estas reflexiones, que discutimos extensamente, a mi padre le habían sustituido una válvula de corazón por una válvula procedente de un cerdo unos años antes, y discutimos si merecía los mismos derechos que otros seres humanos, puesto que ahora era, en una pequeña parte, un cerdo.

Resurge aquí pues, en las preocupaciones y discusiones compartidas por ambos artistas, el asunto de las jerarquías, del dominio humano sobre el mundo animal. Aunque, en esta ocasión, con un mayor énfasis en la cuestión de la explotación, y en los derechos y bienestar del resto de animales. Así como en los valores éticos que regirían sobre todo ello. Höller y Trockel, con su arquitectura, enmarcan a los cerdos e interpelan a los espectadores. Consideran que este tema es importante, lo subrayan y ponen de relieve. Y apremian, casi obligan, a los espectadores a que lo miren de frente y reflexionen sobre ello.

De acuerdo con las palabras de Höller, el texto que abre el libro publicado con motivo de la ejecución de la propuesta en documenta X consiste en una larga enumeración de preguntas. Preguntas que habían ido surgiendo durante las conversaciones entre los dos

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ Se refiere a los insectos llamados lepidópteros, frecuentes en las zonas oscuras y húmedas de las casas.

artistas, y que éstos habían decidido ir anotando, y publicar posteriormente, para dejar claro que en dichas preguntas residía su motivación para hacer la obra¹⁶⁵. La lista se abre con "¿Por qué los judíos ortodoxos comen *kosher*, los hindúes estrictos vegetariano, los musulmanes nada de cerdo, los cristianos nada de perro o gato, y otros casi de todo?" Y a partir de ahí, se suceden una serie de preguntas que se agrupan difusamente en bloques temáticos, que se alternan y saltean unos con otros.

Dentro de las principales temáticas que recorren la ristra de cuestiones, la alimentación ocupa una posición muy destacada. Así como la relación de ésta con el contexto social, político, religioso, cultural y personal, y su posible influencia en el desarrollo de la identidad (propia y alimentaria), de hasta qué punto se puede aceptar, literalmente o no, el dicho "eres lo que comes". De sí, como apuntaba más arriba Höller, existiría o no la posibilidad de que la crueldad que inflingimos a otros seres nos pueda ser devuelta, como un boomerang, a través de lo que comemos, o por medio de las actitudes a las que nos acostumbramos, que normalizamos. Se plantean las derivaciones y limitaciones de matar, animales y humanos, y también hay preguntas acerca de la posibilidad del canibalismo, y del tabú o motivaciones en torno a esta práctica. En general, aparecen muchas cuestiones acerca de los límites, de las fronteras, del estilo de la que Höller menciona sobre su padre y la válvula de cerdo. De por qué hay distinciones tan claras y tajantes del tipo "esto sí/está bien/se puede"; "esto no/está mal/no se puede o debe"; en las mismas actividades (matar, sexo, consumo), en función de si éstas implican a humanos o a otros animales. Los artistas se interrogan e interrogan al lector (y por extensión, al espectador) acerca de si esas limitaciones estarían o no relacionadas con una jerarquía patriarcal. En la cual los animales comestibles (y especialmente, los cerdos), vendrían a ser una especie de sustitutos, más inocuos y éticamente apropiados, de las propias mujeres. Pregunta que conectaría con las posibilidades exploradas por obras ya analizadas, como las de Sherk o Miralles.

Hacia el final del bloque ininterrumpido de cuestiones, en el que han surgido nombres de filósofos (Deleuze, Schopenhauer, Descartes) o artistas (El Bosco) y se ha mencionado el vegetarianismo de Hitler, aparecen preguntas que esbozan cosas como la domesticación mutua e interdependiente (en lugar de unidireccional), discutida por la antropóloga Barbara Noske. Para cerrar la andanada con un par de cuestiones que apuntan al pensamiento de Donna Haraway, y por último,

¹⁶⁵ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". op. cit., 16.

rematarla con una breve declaración asertiva que, ahora sí, es indiscutiblemente directa y explícita acerca de la posición de los dos artistas. Aunque su opinión ya se barruntaba en la construcción de algunas de las preguntas, y en la forma en la cual estas parecían dirigir al lector hacia una determinada respuesta:

¿Es tomar partido por los animales meramente jugar con las palabras, un discurso bien intencionado es cierto, pero que apoya el estatus de objeto de los animales, y no sería preferible, como escribe Donna Haraway, que en lugar de sobre nuevas representaciones, fuera sobre nuevas prácticas, sobre otras maneras de vivir en las cuales las formas de vida humanas y no humanas se unieran? ¿Acerca del final de la tutela¹⁶⁶?

La brutalidad de una sociedad, cuyo rasgo dominante puede describirse claramente como la maximización del beneficio económico, se refleja en el destino de aquéllos sin derechos y de los animales. Si entendemos la maximización del beneficio como un proceso que se engendra a sí mismo y es una huida adelante, entonces podemos ver en él una forma de vida que se ha convertido en algo ampliamente extendido y que se está extendiendo todavía más. Trae con ello, como veremos, un daño tremendo para todos aquellos implicados y para aquellos que no están implicados, y tiene que ser cercenado en su multidimensionalidad para hacer más sitio a otros modos de vida, que son más saludables para nosotros¹⁶⁷.

Trockel y Höller son más concretos en su postura de lo que lo era, por ejemplo, Thompson. En general, son más detallados y específicos en sus preguntas y declaraciones con respecto a las implicaciones de la jerarquía y la posición ocupada por los animales no humanos para su explotación y consumo. Lo llevan todo ello a lo cotidiano, a la comida, las compras, las creencias, las relaciones de unos seres humanos con otros. Para ello, escogen una casa simplificada que acoge a ambas especies, cerdos y humanos, en espacios separados. Una arquitectura que, además de estar diseñada para enmarcar el problema y resaltarlo, se encarga también de materializar la situación a través de sus divisiones internas, al tiempo que pretende discutirla y cuestionarla. De nuevo, una casa dividida que, como *A House Divided*, reflexiona acerca de las fronteras que hemos generado entre el resto de animales y nosotros¹⁶⁸.

¹⁶⁶ El término inglés es “wardship” y haría referencia a la ganadería u otras formas habituales de tenencia o cuidado de los animales, como en el caso de las mascotas.

¹⁶⁷ Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People*.. op. cit., 11. Traducción de la autora.

¹⁶⁸ Además, se da la convergencia de que uno de los ensayos que aparece en el libro de Trockel y Höller se titula también “A House Divided”, en alusión a la estructura interna de la edificación. Shusterman, Richard. “A House Divided”. Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People*... op. cit., 31-35.

Otro de los temas que también se asoma en la enumeración de preguntas es el de la conciencia, humana y no humana, el de la perspectiva y la percepción. Reflexiones en torno a las cuales se vuelve a producir una referencia al inaccesible murciélago de Nagel. En un bloque intermedio de la larga sección de interrogantes, los artistas se preguntan extensamente acerca de ello:

¿Son las formas de conciencia animal, que han sido demostradas en antropoides, loros grises y delfines y que parecen similares a las nuestras, realmente comparables a las nuestras (y no es la comparación directa sino otro intento de rebajar al animal, "sólo" al nivel de un niño es cierto, pero no más allá porque lo medimos con nuestros estándares)? ¿No se origina primariamente la conciencia humana como un producto de las condiciones sociológicas en las cuales viene a existir? ¿No tendría que ser la conciencia animal algo bastante diferente, algo que no podemos imaginar? ¿O habría una medida básica de la conciencia, que sería parte de la hechura biológica del hombre y que también se daría en animales? ¿Sabía Kaspar Hauser quién era? ¿Lo sabemos nosotros? ¿No está la conciencia inseparablemente ligada a la memoria, porque sólo puede ser experimentada como un proceso auto-reflexivo que mira atrás en el tiempo, y por lo tanto no sería ya toda forma de memoria, incluida la forma animal, una forma de ser consciente, debido a que es retrospectiva y por lo tanto ejercita una mirada consciente sin la cual no sería posible ninguna retrospección? ¿Acaso no es necesaria la conciencia siempre que tiene que tomarse una decisión entre dos opciones simultáneas que parecen igualmente llamativas, y que ejercen un atractivo de la misma intensidad, a fin de no quedar incapacitados para actuar? ¿De acuerdo con esto acaso no tiene que otorgarse una conciencia a todos los organismos actuantes (probablemente en una forma específica para ellos) la cual en el caso de un atractivo equivalente entre dos opciones elige uno bajo la asunción de que se trata de opciones igualmente atractivas?

¿Por qué la pregunta de Nagel acerca de cómo es ser un murciélago básicamente no tiene respuesta? ¿Por qué en realidad soy un extraño para mí mismo, y sin embargo más cercano [a mí] que cualquier otra persona¹⁶⁹?

Los interrogantes se van encadenando unos con otros, y la manera en la que se originan unos en otros, configurando un determinado camino y no otro cualquiera, parecen sugerir que los artistas se inclinan por aceptar que, además de los seres humanos, habría otros animales (grandes simios, loros grises, delfines...) que también tendrían conciencia de sí mismos y de sus acciones, como demostraría su memoria y su capacidad de actuar, de elegir, de manifestar sus preferencias. Aunque, probablemente, una conciencia diferente a la nuestra, extraña e inaccesible. Así lo confirma Höller, al menos en lo que respecta a sí mismo, al decantarse claramente por una de las dos

¹⁶⁹ Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People...* op. cit., 8-9.

opciones cuando accedió a contestar a un par de las preguntas que él y Trockel habían consignado en el libro dedicado a la obra:

GA: ¿No tendría que ser la conciencia animal algo bastante diferente, algo que no podemos imaginar? ¿O habría una medida básica de la conciencia, que sería parte de la hechura biológica del hombre y que también se daría en animales?

CH: Creo que es la primera, pero sólo se trata de una intuición. También es la reflexión más intrigante, que hay algo "más" ahí, algo que posiblemente no podamos comprender; un material completamente diferente. Tendemos a verlos en términos evolutivos simples, que son graduales: una cosa evoluciona de otra; las cosas en la misma línea evolutiva están relacionadas. La conciencia, sin embargo, por lo que parece es absoluta: la tienes o no la tienes. Si la tienes, lo cambia todo¹⁷⁰.

Höller y Trockel compartimentan el espacio, y juegan con las direcciones de las miradas y de los encuentros que se producen en el interior del mismo. Esto lo hacen por medio de la colocación de las aperturas. Aunque también a través de la utilización del espejo unidireccional, que permite a los humanos que están dentro de la estructura contemplar a los cerdos, pero no a la inversa. En cierto modo, se prioriza la mirada humana, que es la que no es bloqueada, la que no encuentra barreras. Como si los cerdos fueran sospechosos mantenidos en una sala de interrogatorios, ignorantes de que al otro lado del espejo hay inquisitivas e incisivas miradas que siguen todos sus movimientos. Después de todo, la obra se encuadra en el contexto de una exposición internacional de arte contemporáneo, en la cual se ofrecen a los visitantes humanos multitud de cosas que ver, que percibir. Y los cerdos de aquella casa no eran una excepción.

Por otra parte, además de un artilugio que ópticamente se comporta de una manera determinada, el espejo también funciona como una metáfora. En palabras de Höller:

Nunca vimos a los animales como "materiales" con los que trabajar, en el sentido tradicional. Creíamos más en sus cualidades para nosotros los humanos, como un espejo disfuncional en la frustrante misión de intentarnos vernos a nosotros mismos, o mejor, como una evidencia de la incapacidad de comprender¹⁷¹.

Los animales, una vez más (en este caso los cerdos), se constituyen en un recurso en el que mirarnos a nosotros mismos. Un apoyo al que los dos artistas pretenden dirigir nuestras miradas para ayudarnos a pensarnos a nosotros mismos, a caer en la cuenta de nuestras peculiaridades, distorsiones y contradicciones. Una dirección

¹⁷⁰ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". op. cit., 17.

¹⁷¹ *Ibíd.*, 15.

que es promovida por alguno de los ensayos del libro publicado con motivo de la instalación, como "Pigs as People; People as Pigs" (cerdos como personas, personas como cerdos) de Emily Martin, a propósito de un ritual taiwanés¹⁷². Al mismo tiempo, Höller insiste una y otra vez en recrearse en el misterio insondable que para él encarnan tanto el resto de animales como la conciencia en sí misma, en línea con las ideas de Nagel. De ahí que parezca encantado con la reacción de los espectadores a la obra:

GA: ¿Cómo reaccionaron los visitantes a la pieza?

CH: En su mayor parte estuvieron como hipnotizados hasta un grado que no habíamos previsto. Estos no eran los primeros cerdos que habían visto, después de todo. Pero había una atmósfera casi religiosa dentro del edificio, y los visitantes parecían pasar un largo tiempo en la plataforma inclinada de hormigón que habíamos colocado delante del espejo unidireccional a través del cual podías ver a los cerdos, mientras que estos sólo veían su reflejo¹⁷³.

Tal y como ya he indicado, personalmente me inclino por una postura menos tajante que la de Nagel, más gradual, en cuanto a la posibilidad de acceder a la conciencia de los animales, o a su percepción y emociones. Y a pesar de que Höller se expresa en otro sentido, y habla de la conciencia como un misterio absoluto, él y Trockel parecen dejar otras puertas entreabiertas. Como cuando en una de sus preguntas los artistas extienden la extrañeza y la inaccesibilidad incluso a la conciencia de uno mismo, la más cercana y asequible para cada uno de nosotros. Introducen así un criterio gradual, progresivo. Porque... ¿cómo podría defenderse la imposibilidad total y absoluta de acceso a uno mismo, o a otro ser humano? Quizás el acceso total no sea factible, sea a uno mismo, a otro humano, o a otro animal. Pero siempre hay algún tipo de acercamiento, mayor o menor. Con su planteamiento, Höller y Trockel dirigen amablemente la mirada y el pensamiento de lectores y espectadores mediante sus preguntas y su cuidadoso diseño y compartimentación de los espacios en torno a aquello que les preocupa. Como la conciencia y perspectivas animales. De ahí que Höller mencione su interés y el de su colaboradora por los estudios del reconocimiento de los animales en un espejo:

¹⁷² Martin, Emily. "Pigs as People; People as Pigs". *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen*. (Colonia: W. König, 1997): 13-19.

¹⁷³ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". op. cit., 15.

Estábamos interesados en los estudios científicos de conciencia de uno mismo¹⁷⁴ en animales, que utilizan "tests del espejo", donde se coloca una marca en el animal de una manera en la que sólo puede ser observada cuando [el animal] mira a su reflejo. Queríamos que los visitantes se preguntaran a sí mismos, cuando vieran a los cerdos mirando en el espejo. "¿qué es lo que ven?" A los cerdos les gustaba mirarse a sí mismos en el espejo, y ocasionalmente lo hacían durante un buen rato. Si uno no sabía que había un espejo en el otro lado, uno tenía la impresión de que los cerdos estaban mirando fijamente a los humanos, con una expresión muy peculiar y distante en su rostro¹⁷⁵ **[Fig. 289]**.

En realidad, todavía no se ha probado que los cerdos se reconozcan a sí mismos en un espejo, como sí se ha hecho en grandes simios, delfines nariz de botella, orcas y urracas. Por lo que, al mirarse a sí mismos durante largos periodos de tiempo, podrían haber estado observando a un congénere desconocido. O quizás preguntándose que estaba pasando allí, en lo que había delante de ellos, que no parecía encajar del todo. Asimismo, como el edificio-marco, el espejo incide en la dimensión reflexiva y aséptica de la obra, la ubica en el plano virtual e intelectual, al mantener el énfasis en lo visual, en uno solo de nuestros sentidos (el más racional). Es decir, lo que en el fondo se potencia es una asimetría, que la obra se vuelque del lado humano al favorecer nuestras competencias (como los *mise en abyme* de Mayeri). Es esto mismo lo que acentúa la unidireccionalidad del espejo, que favorece las miradas sólo de un lado. Y que, a su vez, introduce una indeterminación, una incertidumbre, una confusión y un desequilibrio en la pieza que siembran el espacio de dudas en torno a las capacidades de los cerdos, a lo que ven realmente aquí y ahora. Surgen preguntas que alientan y sabotean la presuntamente limpia, directa y aséptica dirección de la mirada. ¿Son seres humanos y cerdos equivalentes? ¿En qué nivel y grado? ¿Ven unos y otros lo mismo, total o parcialmente? Es más que posible que algunos de los espectadores no fueran conscientes de la existencia del espejo, y o bien se marcharan sin saberlo, o lo descubrieran al ver la obra desde fuera, desde el otro lado del cercado. Quizás, al caer en ese hecho trivial, alcanzaran un cierto estado de cuestionamiento más general que ayudara a desestabilizar algunas de sus convicciones y sobreentendidos, y a abrirlos para ser revisados, e incluso modificados.

Como ya he señalado, la unidireccionalidad del espejo parece dar prioridad a la mirada humana, aunque podría haber otras maneras de interpretarla. Como por ejemplo, la de proporcionar un espacio más

¹⁷⁴ El término inglés para esto es "self-awareness", y no estoy segura de si la forma correcta de traducirlo, en psicología, es "conciencia de uno mismo" (por la que he optado), "autoconocimiento", u otra.

¹⁷⁵ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". op. cit., 16.

acogedor y cómodo a los cerdos, sin que éstos estuvieran conscientemente expuestos al escrutinio de los visitantes. Al menos, en el interior de la estructura. Algo así también podría tener sentido, dado que el bienestar de la familia de cerdos era una de las prioridades de los artistas. Preguntado por los desafíos que supuso la implicación de animales vivos durante documenta, Höller declaraba que:

Esto tuvo que ser cuidadosamente planificado, dado que no sólo queríamos mantener a los cerdos en buenas condiciones, sino también que la cerda pariera una camada de lechones poco después de la inauguración de la documenta; así el crecimiento de estos últimos podía ser observado durante el periodo de la exposición. Habíamos encontrado una familia de granjeros llamada Rodewald que tenía por aquel entonces una raza muy rara de cerdos llamada Bentheimer Landrasse (una vez que nuestros lechones estuvieron en la portada de los tabloides alemanes, estos cerdos se hicieron populares entre los criadores y hoy en día son mucho más comunes). Los Rodewald cuidaron a los animales de la mejor manera posible. Uno de los lechones tuvo que ser sacrificado porque la señora Rodewald quería comerlo por su cumpleaños. El resto de los cerdos que se exhibieron en la Documenta fueron a diversos programas de cría¹⁷⁶.

Al igual que ocurría con la incubadora de pollitos de Haacke y con los expositores de los museos de ciencias, Trockel y Höller habían pretendido exhibir el ciclo de la vida mostrando el nacimiento y el crecimiento de los lechones en el transcurso de la exposición. Ésta sería una forma de exhibir dicha vida, la biología de los animales allí presentes. Y al mismo tiempo y por extensión, la nuestra, resaltando los rasgos compartidos, comunes, entre ambas especies. Una manera de llenar de vida el pseudo-cubo blanco que los artistas habían construido. Una estructura en parte casa, en parte establo, y en parte aséptica galería de arte, con sus líneas limpias y rectas, y sus superficies lisas. Una mezcla que, si nos centramos en la fracción casa y la fracción establo, apuntaría a la larga historia de convivencia entre humanos y cerdos¹⁷⁷.

En otras épocas y lugares, las diferencias y divisiones entre cerdos y humanos no estaban tan marcadas como en *A House for Pigs and People*¹⁷⁸. Si se simplifica mucho el proceso, se podría resumir como sigue. Una vez que los cerdos empezaron a ser domesticados ambas especies, cerdos y humanos, compartían casa y comida. Lo que tenía algunas ventajas, como el calor que proporcionaban los animales en los meses fríos, y la manera en la que transformaban las sobras en comida

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 15-16.

¹⁷⁷ Para una visión general sobre el tema: Mizelle, Brett. *Pig*. (Londres: Reaktion, 2012).

¹⁷⁸ Esto es algo que todavía se mantiene, por ejemplo, en el pueblo Kaulong de Papúa Nueva Guinea. *Ibíd.*, 26.

y abono. Y algunas desventajas, como los problemas de higiene y la transmisión de enfermedades. De ese esquema de cosas se pasaría a otro con unas delimitaciones y fronteras más claras, con espacios reservados para los seres humanos, y espacios destinados a alojar al resto de animales, cerdos incluidos. Establos, chiqueros, cuadras, pocilgas, corrales, rediles, caballerizas... La tenencia de animales era importante, una cuestión de supervivencia, puesto que éstos proporcionaban alimentos, protección, y ayudaban a realizar determinadas tareas. Algo que todavía sigue siendo común en las zonas rurales de muchas regiones del mundo. A lo largo de los siglos XIX y XX, la situación evolucionaría, y la transformación de los grandes núcleos urbanos y otra serie de cambios eliminarían a los cerdos de las residencias humanas, y los concentrarían en torno a centros especializados en la producción masiva y en cadena de carne ¹⁷⁹. Precisamente, es este tipo de producción la que la obra de Höller y Trockel critica explícitamente, al estar centrada en la "maximización del beneficio económico" por encima de los derechos de los seres vulnerables, y sobre todo, de los de otros animales. De ahí que su casa para cerdos y personas, además de enmarcar a la familia de cerdos y proponerla como materia para la contemplación y para la reflexión, busque reivindicar otras posibles formas de vida, "más saludables para nosotros", y para los cerdos. Quizás otro tipo de coexistencia, o convivencia, más cercana y consciente, que tome a los cerdos por algo más próximo a lo que son, y no por una vaga y lejana idea de algo que se intuye que existe pero que se olvida con frecuencia porque no está presente en el aquí y ahora, en el día a día.

Si se atiende a esto, y considerada en conjunto, *A House for Pigs and People* oscila entre dos distancias. Por un lado, la que es necesario adoptar para reflexionar acerca de un determinado asunto, y que se materializa en las divisiones internas de la casa y en el espejo unidireccional. Por otro, la que se disuelve en el hecho de volver a reunir a dos especies, en la actualidad separadas, en una misma localización, en un mismo concepto o espacio que en un pasado no muy lejano compartían con la mayor naturalidad. De acuerdo con esto, la familia de cerdos (hembra y macho adultos, y la camada de lechones ¹⁸⁰) quedan simultáneamente al margen del sistema que los

¹⁷⁹ Este proceso es explicado en detalle por Brett Mizelle específicamente para el caso de Estados Unidos, y en concreto, de Cincinnati (también conocida como Porkopolis): Mizelle, Brett. "Hogs in the New World" y "Meat". *Pig*. (Londres: Reaktion, 2012): 41-93.

¹⁸⁰ Aquí también habría mucho que discutir acerca de cómo se proyecta el concepto humano de familia hacia otros animales, hasta el punto de que se les retrata como configurando una familia humana

artistas denuncian, pero también están sometidos a él. Su bienestar fue tenido en cuenta hasta el mínimo detalle, gracias a que los artistas estaban preocupados por este extremo y buscaron la cooperación de una organización que promovía un cuidado y mantenimiento adecuado para los animales ¹⁸¹. Una vez terminada la exposición, los cerdos pasaron a formar parte de diversos programas de cría, en lugar de pasar a engrosar la lista de los caídos para alimentarnos. Sin embargo, uno de los lechones no compartió este destino alternativo, probablemente más próspero y feliz, y acabó formando parte del banquete de cumpleaños de la granjera a la que pertenecía. Relacionado con esto, la mera exposición de estos ejemplares de la raza Bentheimer Landrasse, considerada rara, y la atención que ésta suscitó en la prensa ¹⁸², engrasó los engranajes del sistema y promovió la cría de esta variedad de cerdos, poniéndola así de moda. Habría que comprobar si de una manera más respetuosa y saludable con humanos y cerdos, tal y como proponían los artistas, o según la misma lógica implacable y fría que su texto denunciaba.

De los textos, preguntas, y declaraciones de los artistas se deduce que una de las razones por las cuales se escogieron cerdos para residir en la casa fue por su papel de alter-egos de los seres humanos. Un rol representado a múltiples niveles. Desde el que los selecciona como pantalla paródica y deformante sobre la cual proyectar, amplificar y denunciar ciertos defectos de individuos o colectivos humanos ¹⁸³; al que recurre a ellos como granja en la cual cultivar partes del cuerpo que después podrán ser transplantadas a humanos (como el padre de Höller). A este extremo también apuntarían obras como las de Kira O'Reilly, que profundizaban en la identificación de cerdo y mujer, en la confusión de sus cuerpos y pieles. Un asunto sobre el que también reflexionan Höller y Trockel, al preguntarse por una posible intercambiabilidad de cerdos y mujeres en cuanto al sexo y la comida. Como "¿Representa originalmente el tabú hebreo del cerdo una prohibición del canibalismo que afecta sobre todo a las mujeres, puesto que los cerdos son considerados como sustitutos sacrificiales de las mujeres? ¿Dónde los cerdos se comen, están siendo comidos en

convencional propia de la sociedad de la que estén formando parte. Independientemente de si eso se corresponde o no con el comportamiento más extendido en su especie.

¹⁸¹ Aloï, Giovanni. "In Conversation with Carsten Höller". op. cit., 16.

¹⁸² De nuevo la presencia de animales vivos en el contexto de arte funcionaría como un elemento de publicidad, recogido por la prensa, y presentado con tintes de escándalo, como ya había ocurrido y seguramente seguirá ocurriendo.

¹⁸³ En este punto se podrían discutir casos como los cerdos de *Rebelión en la Granja*, de George Orwell, que terminan por establecerse en la casa del granjero y empiezan a caminar sobre dos patas y a adoptar, a su manera, los hábitos humanos que antes despreciaban.

lugar de las mujeres?" O también "¿Por qué se considera un *peccadillo* [sic] el abuso sexual de los animales? ¿Se trata aquí de un caballero que quiere proteger a las mujeres? Aparte de la verdadera sodomía, ¿mejor un animal que una mujer¹⁸⁴?" Lo cual, en conjunto, ahondaría indirectamente en la puesta en cuestión de esa jerarquía en la cual las mujeres estarían algo por encima de los cerdos y de los demás animales. Pero en la cual también, y como esos tantos "otros", ambos serían intercambiables y estarían igualmente sujetos al dominio y el capricho del hombre.

Para Höller y Trockel, sin embargo, los paralelismos y los contagios respecto a la situación de los cerdos no se limitarían a las mujeres. Para los artistas la "brutalidad" de una sociedad que, como la actual, tenga como rasgo dominante "la maximización del beneficio económico", determinará el destino de "aquellos sin derechos y de los animales¹⁸⁵". Es decir, de todos aquellos seres indefensos. Mujeres, animales, pobres, discapacitados, niños, precarios, minorías, inmigrantes... Todos aquellos que sean calificados de carga para un sistema que sólo mide la valía de lo que existe en función de si se puede traducir en dinero, en ganancia. Por lo general de un tipo determinado, inmediato o a corto plazo, y más que nada para unos pocos. Así pues, aunque *A House for Pigs and People* fuera realizada en 1997, hace ya quince años, muchas de las reflexiones y denuncias que suscita siguen de vigente actualidad. Sobre todo en unos momentos en los cuales la crisis económica está sirviendo de excusa para aumentar la presión sobre los débiles, y acelerar los cambios deseados por quienes se benefician de esa presión y esa debilidad. Y en general, hacer más afilado, radical, eficiente y evidente el sistema del que ya se quejaban estos dos artistas. No sólo para los animales no humanos, sino para todos.

JUNTOS Y REVUELTOS: COLABORACIONES ARTÍSTICAS ENTRE SERES HUMANOS Y OTROS ANIMALES (DE BEUYS A WILLIAM WEGMAN)

Hace ya algunos años, presenté mi tesina con el subtítulo "Colaboraciones Artísticas entre Seres Humanos y Animales". Como ya mencioné en la introducción, el haberme decantado por esas palabras se debía a que, investigando la posibilidad de un arte realizado por animales y su presencia en el arte contemporáneo, me había topado con una serie de artistas que hablaban sin pudor de "colaborar" y

¹⁸⁴ Höller, Carsten, y Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People...* op. cit., 10. La cursiva es mía.

¹⁸⁵ *Ibíd.*

"colaboración"¹⁸⁶ " cuando se referían a las obras que habían implicado la participación de animales vivos, de un modo u otro. Mi tesina fue aprobada (de lo contrario, no estaríamos hoy aquí), no sin antes algunas matizaciones y pegas. Las más llamativas y tajantes estuvieron relacionadas con un rechazo fulminante motivado por el hecho de haber utilizado el término cultura en relación a otros animales, cuestión sobre la que me extenderé más adelante. Pero hubo otra pega más sutil que, en una línea similar, me reprochó el empleo del término "colaboración" cuando éste estaba referido a otros animales. Daba igual que los artistas hubieran decidido hacer uso de él. Mi deber, parecía sugerir el tribunal, era el de ser crítica, y dejar claro que los demás animales no podían "colaborar" en materias artísticas en ningún sentido de la palabra, ya fuera entre ellos o con nosotros, los seres humanos.

En aquel entonces, me opuse a dicha objeción y me reafirmé en la utilización del término. Pero creo que, a esas alturas, aquello se trataba más de una intuición que de un argumento sólido, sustentado y bien construido. Diría que en la actualidad me encuentro en una mejor posición para elaborar un discurso haciendo uso de lo que pienso y lo que sé, combinando ejemplos de artistas y obras con conocimientos provenientes de otras disciplinas. Y me dispongo a hacer eso mismo en las siguientes páginas, para defender que los animales no humanos sí que colaboran en la creación de obras artísticas.

Con este objetivo en mente, empezaré por *I like America and America likes me*, como en otras secciones de este capítulo. Debido a su complejidad, impacto, e implicaciones ésta sería la obra que escogido, simultáneamente, como saco de boxeo dialéctico y como mecha que prender para conseguir la chispa inicial que ilumine las diversas ramificaciones de los asuntos y conceptos que aquí he ido planteando.

Anteriormente, he señalado cómo Beuys había asumido el papel de portavoz de todos los animales, a través de su auto-nombramiento como máximo representante del partido de los animales que él mismo había fundado. Como ya apunté, aunque bienintencionado, ese esfuerzo anulaba parcialmente a los propios animales al negar u oscurecer sus propias voces, y taparlas con otra más potente que decía hablar en su nombre. Sin embargo, tampoco en este extremo hay sólo blanco y negro. Queda claro que Beuys se dispuso a realizar la acción junto con el coyote con una planificación detallada y precisa en cuanto a aspectos tales como los objetos que iba a introducir en la jaula de la galería, cómo iba a disponer dichos objetos en el espacio, la cronología de los

¹⁸⁶ O mejor dicho, de los términos ingleses "*collaborate*" y "*collaboration*".

acontecimientos, o los pasos y procedimientos de los que iba a constar el ritual durante el que se envolvía en la manta de fieltro. Sin embargo, no todo estaba programado al milímetro, por lo que el artista admitía cierta flexibilidad en los acontecimientos. Sobre todo, y como ya vimos, en aquellos marcos temporales que quedaban fuera de la rigidez del citado ritual. Adicionalmente, Beuys admitía y atendía algunas de las reacciones de Little John. En el coyote, el artista encontró ciertas resistencias, a la par que posible y ocasionalmente, también cierta inspiración.

Es evidente que para Beuys era importante, desde un punto de vista escultórico, que el montón plegado de fieltro estuviera colocado de una forma determinada. Así como que la linterna encendida, medio enterrada en él, emergiera de entre los pliegues de modo que su luz fuera apreciada desde fuera. Pero a Little John no le preocupaba nada de esto. Muy al contrario, quería servirse del fieltro para sus propios fines, y lo orinaba o recolocaba, lo arrastraba o se tumbaba sobre él, bien desordenándolo bien haciendo desaparecer la linterna en su interior. Lo cual, según se comprueba en el documental de Wietz, implicaba que el artista tuviera que buscar la luz y retornar el conjunto a la situación que a él le interesaba. Así que, en cuanto a esto, se daba un tira y afloja entre los dos, hombre y coyote, que pasaría a formar parte de la pieza. Puede que Beuys no contara con este empeño o capricho concreto del coyote (o puede que sí). Pero sí había hecho lo propio con respecto a su intervención sobre otros elementos, como la pila de periódicos. Una pila que fue desmantelada en varias ocasiones, a base de ser algo así como arañada o escarbada. Como si los periódicos fueran material escultórico puesto a disposición del coyote, para que Little John lo reorganizara a su conveniencia y según sus preferencias.

Inevitablemente, Little John también actuaba sobre y cambiaba de sitio otros objetos presentes en la galería. En especial, aquéllos que necesitaba utilizar, como el balde con agua. Aunque el caso más significativo sería, quizás, el de los guantes del artista. En torno a dichos guantes se generó una dinámica hombre-coyote que no parecía haber sido prevista, y a la que Beuys podría haber intentado sacar partido. En el documental ya mencionado se puede observar la siguiente secuencia. Beuys, al terminar una de las fases del ritual (en la que usaba el triángulo colgado de la cintura), arroja el triángulo sobre la manta de fieltro que habría empleado para envolverse. Después, procede a quitarse el guante derecho para tirarlo al mismo sitio, y a continuación hace lo mismo con el izquierdo. Pero antes de terminar de

ejecutar esto último duda un poco. Puesto que el coyote ha acudido al fieltro y, con cautela pero con decisión, se ha llevado el guante que ya descansaba allí, antes de que el otro pudiera reunirse con él. Little John aparta el guante, lo explora, olisquea y mordisquea, y como ya comenté y también fue reseñado en el artículo de Williams, acaba por restregarse en él para impregnarlo con su olor. Posteriormente, los jugueteos con el guante se repiten. Pero ya, esta vez sí, alentados por el hombre.

En el mencionado artículo de Williams se atribuye al artista la iniciativa detrás de ese primer intercambio en torno al guante. En concreto, se dice que "Beuys le da a Little John uno de sus guantes para que juegue con él¹⁸⁷". Pero el desarrollo de la secuencia, según se aprecia en el documental, me hace dudar al respecto. No me parece que Beuys le entregue su guante derecho a Little John. Más bien diría que se limita a arrojarlo al montón de fieltro, justo después de haber hecho lo mismo con el triángulo, y que el desarrollo de los acontecimientos sorprende al artista. Al menos, lo suficiente como para dudar e interrumpir momentáneamente lo que ya estaba haciendo (tirar el guante izquierdo al montón) y esperar a que el coyote termine de robar el guante que ya descansaba en la pila de fieltro. La diferencia es sutil, porque sí que parece que Beuys quiere dejar las cosas allí, en el montón, y hacerlo enfática y ruidosamente de modo que el coyote se entere de lo que está haciendo. Pero eso no es exactamente lo mismo que alcanzarle el guante al coyote, que extender la mano en su dirección y esperar a que tome lo que le ofrece. Como, por otro lado, Beuys sí que había hecho con la comida, justo cuando comenzó la convivencia entre ambos.

Más adelante¹⁸⁸ se producen nuevos intercambios con los guantes como protagonistas. Tendido en el suelo, Beuys emerge de la manta de fieltro y se incorpora. Little John, que estaba investigando el montón, se aparta momentáneamente, pero regresa inmediatamente después a investigar el tejido abandonado por el hombre. El artista se quita el guante derecho, se enjuaga ojos y boca mientras continúa inclinado en dirección al coyote, el bastón bajo. Cuando Little John deja de olisquear la manta y se acerca, le lanza el guante para que lo atrape (ahora sí), en una pequeña parábola justo por encima de la cabeza del can. El coyote se aleja, se diría que satisfecho, con el pequeño trofeo colgando de su boca. Como si se tratara de una recompensa bien

¹⁸⁷ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

¹⁸⁸ Esto, siempre que el documental sea respetuoso con respecto a la secuencia cronológica de los hechos.

merecida. En el siguiente plano¹⁸⁹, se ve a Beuys usando el bastón para reorganizar, una vez más, el montón de pliegues de fieltro. La linterna encendida está en su sitio, Y el artista se agacha por delante del montón, un poco más allá, para recoger los dos guantes, que parecían haber sido colocados el uno cerca del otro, en una misma línea. A continuación arroja uno de los guantes hacia el montón de fieltro, justo donde estaba Little John. El coyote se hace inmediatamente con el guante, y lo arroja con el morro un poco más allá, como si estuviera jugando. Mientras, Beuys le mira y espera unos segundos a que Little John le vuelva a prestar atención, y es entonces cuando le lanza el segundo guante para que lo atrape al vuelo, lo que el coyote hace. Aquí, ya es como si ambos se hubieran aprendido sus respectivos papeles, las reglas que rigen el juego de los guantes que se ha ido estableciendo entre ambos de una manera bastante espontánea y probablemente improvisada: Beuys le arroja a Little John primero un guante, y después el otro, de una manera en la cual pueda atraparlos; Little John espera del hombre que le lance los guantes, y los recoge, y sabe que después del primero, vendrá el segundo. Además, Beuys parece concederle una importancia especial a estos momentos. Pues una vez que ha cedido los guantes, adopta una pose de atento interés hacia lo que el coyote hace, el cuerpo inclinado hacia él mientras apoya con un cuidadoso golpe seco el bastón en el suelo. Curiosamente, no su punta, sino su mango, su lado curvo, al revés de lo que sería un uso habitual del mismo. El artista permanece así, durante los momentos en los cuales el coyote olisquea uno de los guantes y reorganiza otra vez el montón de fieltro, bajo la mirada de Beuys. Una vez que Little John pierde interés y se marcha, Beuys abandona su pose, y recupera, haciéndola visible, la linterna encendida de entre los pliegues, que habían vuelto a ser modificados por el coyote.

La secuencia sigue, ininterrumpida, mientras Beuys recoloca su camisa, remetiéndola en el pantalón. Un momento después recoge uno de los guantes del suelo, junto al montón, en el lugar en el que lo había dejado Little John. Se diría que el coyote esperaba esta señal, a modo de entrada, puesto que una vez que ha sido alzado del suelo, trata de arrebatar el guante de las manos del hombre. Como si el juego se hubiera reanudado. El hombre aparta el guante del coyote y lo mantiene en alto unos segundos mientras avanza unos pasos. El coyote se mantiene en vilo y le sigue, pendiente del hombre y de su guante. Y entonces Beuys se lo lanza, y Little John lo atrapa en el aire y se aleja, describiendo un círculo alrededor del hombre al tiempo que

¹⁸⁹ A partir de aquí, me referiré a una secuencia ininterrumpida de unos dos minutos y medio de duración.

sacude su trofeo, como si presumiese de la captura. Beuys aprovecha el paseíllo triunfal de Little John para recoger el segundo guante del suelo, y según éste voltea en el aire su premio y se tumba junto al fieltro, el artista adopta una pose muy característica, de espaldas a la reja y totalmente vuelto hacia el coyote: sostiene el guante en su mano izquierda, da la vuelta al bastón y se apoya en él al revés con la derecha, y se mantiene inmóvil, un pie delante del otro como si se hubiera quedado congelado en su avance o acción, dirigida hacia el coyote **[Fig. 290]**. El encuadre se cierra sobre las figuras del coyote y del hombre, recalcando la importancia del momento. Mientras Beuys se mantiene inmóvil, Little John mordisqueea o juguetea con el guante, se pone encima del montón de fieltro y continua un rato a lo suyo. Hasta que algo le sobresalta, se levanta y se marcha hacia una de las esquinas delimitadas por la reja. Momento en el cual Beuys abandona su escultórica pose, siguiéndole con la cabeza y el cuerpo, levantando el bastón del suelo y relajándose a continuación. Aquí es donde finaliza la secuencia, la cámara centrada en una de las ventanas después de haber ido detrás de los movimientos del coyote¹⁹⁰.

Una secuencia posterior muestra a Beuys colocando los dos guantes el uno junto al otro, arrastrándolos por el suelo con el mango del bastón. Little John sigue atentamente la operación, pendiente de los guantes y de los movimientos del hombre. Cuando Beuys termina de colocar el segundo de ellos, Little John hace un amago de llevárselo, pero da un respingo y recula, quizás porque el hombre está todavía demasiado cerca. Sin embargo, cuando éste se aleja hacia el fondo de la habitación, el coyote parece mirar rápidamente a un guante, luego al otro, como sopesando cuál tomar, se apresura a hacerse con aquel sobre el que ya había amagado, y se marcha corriendo con el guante entre los dientes. La secuencia se corta, e inmediatamente después ya se ve a Beuys tendido sobre el montón de paja junto a la ventana, y tras otro corte, a Little John rascándose sobre el montón de fieltro. Un corte más y los dos, hombre y coyote, están juntos, sobre la paja y frente a la ventana.

La razón por la cual hago un relato tan pormenorizado de las idas y venidas de guantes, de los juegos e intercambios al respecto acordados entre hombre y coyote, es que el conjunto del proceso me

¹⁹⁰ Algo menos de un minuto después, en el documental se repite la secuencia en la que Beuys, tendido en el suelo, emerge de la manta de fieltro. En general, el documental provoca una sensación de reiteración, de redundancia, y muchas de las imágenes, que parecen repetidas, son en realidad secuencias muy similares, pero no iguales. En esta ocasión no es así, se trata de la misma e idéntica secuencia. Lo cual hace resurgir las dudas acerca de la cualidad “documental” de la película, de su respeto o ausencia de él por la cronología de la acción.

parece una genuina colaboración. Mi impresión es que Beuys no tenía planeado este juego o intercambio en concreto, y las reacciones de Little John le incitaron a planteárselo, y a otorgarle una cierta relevancia en el conjunto de la acción. Del robo del guante inicial por parte del coyote, surgió un juego parecido al de la pelota, pero sin devolución. Un forcejeo amistoso por la posesión momentánea del guante. A veces, cedida por el hombre; a veces reclamada o robada por el coyote. El proceso, en su totalidad, no está determinado, decidido y dominado por el hombre, sino moldeado por las acciones y reacciones de ambos. Beuys introdujo los guantes en la galería, los llevó puestos y los impregnó con su olor. Y Little John, identificándolos como una posesión del hombre, sintió interés por ellos, por escamotearlos, por olerlos, mordisquearlos y jugarlos. Incluso podría interpretarse que fue él, el coyote, el que desencadenó las idas y venidas, la sucesión de intercambios, a través del robo inicial. Unos trapicheos que, al tratarse de guantes, llevarían aparejada una carga de profundidad, un trasunto simbólico. Después de todo, estas prendas tenían la función de cubrir y proteger la mano, "el más humano de los signos"¹⁹¹, aquélla que permite a los seres humanos manipular, fabricar, hacer y deshacer.

Es cierto que a esta colaboración se le pueden interponer multitud de "peros" artísticos, puesto que las intenciones del coyote y del hombre no serían las mismas. Ambos estarían jugando, ambos estarían tanteando y tratando de reforzar sus respectivas posturas y roles. Pero el hombre, como artista, tendría un fin último que no se encontraría entre las motivaciones del coyote: hacer una obra de arte, expresiva, trascendente, en un contexto adecuado a dicho fin. Sin embargo, lo que no se puede negar es que ambos aportan por igual al proceso, al juego, al establecimiento de sus reglas y a su desarrollo. Ambos lo moldean y definen con sus acciones y reacciones, y en este sentido, el resultado puede perfectamente calificarse de colaboración. Colaboración, la acción o efecto de colaborar, de trabajar con otros en la realización de una obra ¹⁹². Y en cierto modo, así parece señalarlo Beuys. Quien, durante el ritual, cubierto con la manta de fieltro, se inclina y le ofrece una y otra vez el mango del bastón a su compañero de performance. O posa en su dirección cuando está en posesión de uno de los guantes. De nuevo, con el cayado invertido, su mango apoyado en el suelo. Como si Beuys le cediera a Little John la

¹⁹¹ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

¹⁹² Así consta en el diccionario de la Real Academia Española, aunque en él se especifica que los que colaboran serían "otra u otras personas", un extremo que quizás habría que revisar con el tiempo: "Colaborar". *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?w=cooperar&m=form&o=h> Último acceso 30 de octubre de agosto de 2015.

iniciativa y el control de lo que sucede, igual que le cede los guantes.

Este aspecto de colaboración se puede rastrear, en un mayor o menor grado, en muchas de las obras que he ido abordando a lo largo de este trabajo. No voy a detenerme aquí en todas y cada una de ellas, pero sí quisiera mencionar un caso claro. Sería el de Bonnie Ora Sherk, una vez que la artista se interesó por la subjetividad de los animales que la rodeaban, gracias a su encuentro con el tigre. A partir de ahí, empezó a diseñar espacios que estuvieran más de acuerdo a los intereses de estos otros animales. Espacios que favorecieran no sólo sus preferencias, sino también sus respectivas agencias. De modo que les iba concediendo más y más libertad en sus obras, un papel más central y activo. Hasta desembocar en *The Farm*, donde podían comportarse según mejor les placiera, en un panorama de igualdad con el resto de integrantes de aquel colectivo.

Por hacer referencia a uno de los casos recientemente tratados, el tema de la colaboración también se ha planteado con respecto a las obras de Thompson. Durante su conversación con el crítico David Pagel, en el turno de preguntas uno de los espectadores se dirigió al artista para interpellarle acerca de si sus obras podían considerarse una colaboración con las abejas, y éstas sus colaboradoras. Y en definitiva, si él "se convertía en una abeja"¹⁹³. Tras repetir lo escuchado, dudar y debatir consigo mismo unos instantes, Thompson contesta:

Ciertamente son compañeras¹⁹⁴ en un proceso, por lo que en términos de colaboración es... yo no soy más importante de lo que lo son ellas. Es una fusión muy extraña, [...] una especie de fusión visual. No pienso en mí mismo como en una abeja pero soy profundamente consciente, después de 35 años, de todo lo relacionado con su cuidado. Aromas, olfato, todas las cosas, cómo me muevo, cuando estoy cerca de ellas me muevo extremadamente despacio. Soy consciente del tiempo, las condiciones en las cuales estoy trabajando con las abejas. Por lo que hay una relación buena y afinada en este punto, en la cual, al cuidar de las abejas, ellas remodelan cómo te mueves, cómo es la experiencia. Hay ciertos días en los que no haces algunas cosas, y en otro días sí las haces. Así que en ese sentido soy profundamente consciente de la biología de la colmena, y de los ritmos de la colmena¹⁹⁵.

Parece como si a Thompson le costara un poco hablar de colaboración con todas las letras. Bien porque no lo considera el término apropiado para describir la relación que se establece entre él

¹⁹³ "Mark Thompson in conversation with David Pagel". op, cit.

¹⁹⁴ El término inglés que utiliza es el de "*partners*".

¹⁹⁵ Mark Thompson in conversation with David Pagel". op, cit.

y las abejas; bien porque es consciente de las suspicacias que puede levantar la utilización de dicho término para referirse a lo que ocurre, al tipo de relación que se establece entre un hombre y unos meros insectos. Sin embargo, insiste en el hecho de que, según su perspectiva, durante el proceso tanto él como las abejas actúan como iguales, y tienen la misma importancia. Asimismo, describe cómo el ser consciente del comportamiento y preferencias de las abejas le impulsan a modificar su propio comportamiento. Las abejas moldean el proceso, son determinantes de un modo similar a Little John en cuanto a lo que ocurre, si algo se materializa o no, y cómo lo hace. Y con toda seguridad, la presencia del artista (sus olores, su calor corporal), también afecta al comportamiento de la colmena y lo modifica. Globalmente, podría decirse que se genera cierto tipo de entendimiento mutuo. No es lo mismo que el tipo de relación que puede establecer entre un ser humano y un coyote, o un perro. Pero se produce algo que engendra un resultado distinto, conjunto, y en general, percibido como positivo o beneficioso. Además, quedaría abierto a la discusión el hecho de si, mediante sus acciones, las abejas no estarían poniendo en práctica otra forma de inteligencia, colectiva, en enjambre. Así como las posibilidades que supondría ésta en cuanto a la relación o colaboración existente entre abejas y seres humanos. Sobre todo si se tiene en cuenta que ésta es una relación que viene de muy lejos, y que nos ha proporcionado multitud de beneficios en forma de miel, cera, jalea real, propóleo, polen... Sin olvidarse de la polinización de jardines, cultivos e infinidad de plantas. Por lo que esta asociación tendría una importancia muchísimo mayor de la que solemos concederle en nuestro día a día.

Las abejas sólo serían otros de esos animales que nos han acompañado durante un largo trecho de nuestra historia como especie. Otros compañeros de viaje serían los cerdos, o los perros. En mi análisis de *A House for Pigs and People* ya comenté cómo la obra hacía referencia a y reflexionaba sobre la evolución (o podría incluso decirse, la degeneración) de la relación entre seres humanos y cerdos. De cómo llamaba la atención sobre el hecho de que, quizás, había llegado el momento de replantearla, de modo que pudiera seguir siendo beneficiosa para ambas partes, y no sólo para una de ellas. De recuperar el espíritu de una domesticación que, dada la inteligencia y relativa independencia de los cerdos, se ha llegado a definir como un "tratado entre partes inteligentes que consienten y que entran en el

acuerdo con un espíritu de interés mutuo¹⁹⁶ ". Puesto que hay quien considera arrogante que se defienda la domesticación de los cerdos como un proceso forzado, como una dominación o imposición del hombre sobre los cerdos salvajes más que una cuestión de conveniencia, de que dichos cerdos salvajes optaran por acercarse a los humanos como a una fuente de comida, y estos se decidieran a cuidarlos y protegerlos, para después sacar partido de sus esfuerzos¹⁹⁷.

En este sentido, los cerdos, los perros y sus respectivos procesos de domesticación tendrían rasgos en común. En ambos casos, se ha apuntado que más que una subyugación como tal, la domesticación habría implicado acercamientos por ambas partes. Hasta que, con el tiempo y la aparición de asentamientos humanos más definidos, se llegó a una relación más estable y sostenida en el tiempo¹⁹⁸. Quizás por ello resulta tan fructífera la posibilidad de explorar las relaciones establecidas entre estos animales y los seres humanos, como han hecho múltiples artistas. Sobre todo, si se parte de la perspectiva de que en esas relaciones no sólo mandan o deciden unos, aunque sí sean asimétricas y unos puedan mandar o decidir más, o de forma más determinante. Es lo que sucede, respecto a los cerdos, con *A House for Pigs and People* o con *Falling Asleep with a Pig*. En cuanto a los perros también habría mucho que decir, como reflejan las obras que voy a abordar a continuación. Claro que, al menos en las sociedades occidentales, existe la diferencia de que los cerdos son mayoritariamente criados como comida, y los perros como animales de compañía¹⁹⁹. Nos comemos a unos, pero no a los otros, y esto explicaría el tipo de explotación al cual son sometidos los primeros (mecánica, sistematizada y denunciada por Höller y Trockel), y no tanto los segundos. Aunque también los perros sufran abusos y abandonos, además de los desequilibrios propios de una sociedad que en otras ocasiones los toma por humanos a cuatro patas, no siendo esa su especie.

Uno de los artistas más conocidos y reconocidos por su trayectoria junto a sus diferentes perros es William Wegman, quien tras unos inicios vinculados al arte conceptual, a la performance y al

¹⁹⁶ Watson, Lyall. *The whole hog: exploring the extraordinary potential of pigs*. (Washington: Smithsonian, 2004): 99. Citado en Mizelle, Brett. *Pig*. op. cit, 16.

¹⁹⁷ Mizelle, Brett. *Pig*. op. cit, 16.

¹⁹⁸ Mizelle lo comenta respecto a los cerdos y en el caso de los perros, un buen sitio al que acudir sería: McHugh, Susan. *Dog*. (Londres: Reaktion, 2004). Mizelle, Brett. *Pig*. op. cit, 16.

¹⁹⁹ Algo que no se aplica a otras sociedades en las que los perros también se comen. En un breve paso por Corea de Sur, uno de los guías que nos llevaba de un lado a otro comentó la locura que para él suponía que, cerca de donde estábamos, hubiera un restaurante famoso por la carne de perro, y un poco más allá la gente comprara ropa y complementos para sus mimadas mascotas caninas. Con los cerdos sucedería algo similar, aunque de manera más limitada, tras la popularización de la variedad vietnamita como mascotas.

video-arte, ha terminado por consagrarse como el fotógrafo (y director) definitivo de una raza concreta: los weimaraners²⁰⁰. Todo empezó con Man Ray; el perro, que no el ser humano. Y es que Wegman, dejando atrás un interés temprano por el dibujo y la pintura, durante su formación en los años sesenta descubrió una nueva y amplia gama de posibilidades expresivas cuando se decidió a incluir a su compañero canino en uno de sus vídeos. Algo que marcaría para siempre su carrera.

En 1970, Wegman acababa de mudarse desde Wisconsin a California (junto con su mujer Gayle) para enseñar pintura y dibujo en la universidad²⁰¹. Gayle insistía en que se hicieran con un perro, y finalmente Wegman accedió:

Conseguí a Man Ray para Gayle, mi mujer entonces, que quería un gran perro de pelo corto. Le gustaban los dálmatas y los pointers alemanes de pelo corto - y entonces nos encontramos con un anuncio en el periódico que decía "Weimaraners, 35 dólares". Echamos un vistazo y vimos a este chico en concreto que verdaderamente nos llamó la atención. Tenía seis o siete semanas y nos los trajimos a casa. Todavía no estaba seguro de que nos lo fuéramos a quedar, así que lancé una moneda al aire. Cruz perro, cara no hay perro²⁰².

Según lo recuerda Wegman, salió cruz unas cuantas veces seguidas²⁰³, por lo que el pequeño cachorro gris se quedó con ellos. Al principio, Wegman quiso llamarle Bauhaus²⁰⁴, para un artista una asociación de ideas lógica entre la raza del perro (weimaraner) y la famosa institución docente de la República de Weimar. Pero, en opinión de Wegman, el perrillo no parecía una Bauhaus: no era negro, blanco, y cuadrado. Más bien, gris con sombras azuladas, y de formas redondeadas y cachorriles. "De repente, más tarde esa misma noche, vino a mí como una bombilla: Man Ray²⁰⁵", y ése fue el nombre que le dio al perro. Una decisión que conllevó, en una extraña confusión y vuelta de tuerca debida a la fama que alcanzó el can, que Wegman llegara incluso a recibir llamadas de condolencia cuando en 1976 murió en París el Man Ray original, el humano²⁰⁶.

²⁰⁰ También conocidos como bracos de Weimar.

²⁰¹ Sobre los inicios de la relación artística y personal entre Man Ray y Wegman, consultar: Wieder, Laurance. *Man's best friend*. (Nueva York: Harry N. Abrams, 1982): 7-11.

²⁰² Palabras de Wegman citadas en: Kauffmann, Susan. "William Wegman: How a coin toss sent art to the dogs". *moderndog*, <http://moderndogmagazine.com/articles/william-wegman/47123> Último acceso 19 de agosto de 2014.

²⁰³ Como suele suceder con las anécdotas y los recuerdos, el número varía, pero aquí se dice que fueron siete: Wieder, Laurance. *Man's best friend*. op. cit., 7-11.

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". 1982. http://www.youtube.com/watch?v=6gsrIGeS_qQ Último acceso 19 de agosto de 2014. En 1978, dos años después de la muerte del Man Ray humano, Wegman hizo una especie de falso documental en el que

La idea en ningún momento fue que Man Ray contribuyera a la actividad artística de su dueño. El perro sólo era una mascota, un elemento más de la casa, de la vida diaria. "No tenía ni idea de que lo iba a usar en las piezas... No me hice con él por ese motivo²⁰⁷". Ya en Wisconsin, Wegman se había volcado en la exploración del medio del vídeo, y en la realización de vídeos experimentales, que combinaba con dibujos y sobre todo con fotografías:

[...] A finales de los años sesenta... la pintura estaba muerta, o así lo creímos. Estaban apareciendo medios alternativos. Había mucha gente haciendo performances, o arte electrónico. Yo estaba impartiendo arte conceptual en la universidad de Wisconsin, y tenía una máquina de vídeo que usaban para documentar las clases y esas cosas. Y yo me limité a cargarla hasta mi estudio y empecé a [...] Miré la parte trasera de mi cabeza por primera vez y pensé wow, eso es muy extraño. E hice obras bastante narcisistas hasta que me mudé a California y me hice con un perro para mi mujer, que me estaba fastidiando con el tema²⁰⁸.

Pero el perro estaba allí, en la casa, en el estudio. Y resultaba difícil ignorarlo:

Estaba colocando cosas en el estudio y el perro como que se ponía en medio. Le ataba pero empezaba a gimotear, por lo que le dejaba suelto, y siempre parecía querer estar en el espacio que yo estaba activando con estos objetos que estaba fotografiando. Por lo que acabé sacándole una foto y se me fueron ocurriendo maneras de incluirle de vez en cuando, y él estaba muy contento cuando eso ocurría²⁰⁹.

Wegman había empezado a utilizar la fotografía como medio para documentar sus performances, pero progresivamente, las fotografías y vídeos fueron adquiriendo importancia en sí mismos al margen de aquello que documentaban. El artista recuerda en especial una fotografía concreta como aquélla que enfocó su atención en los objetos. Una imagen en la que registraba una coincidencia, que le había parecido asombrosa, entre unas marcas en su mano y las de un salami, que luego redondearía con la colocación de mano y salami en un plato sobre un mantel moteado²¹⁰. Lo que desembocó en un interés e intención por fotografiar y filmar objetos inanimados en su estudio californiano, actividad en la cual Man Ray decidió que quería tomar parte:

mezclaba las vidas e identidades de los dos Man Ray: "Man Ray Man Ray".

<https://www.youtube.com/watch?v=VStpAljTF24> Último acceso 20 de agosto de 2014.

²⁰⁷ Bear, Liza. "'Man Ray Do You Want To'. An Interview with William Wegman". *Avalanche*, nº 7 (invierno/primavera 1973): 40-51.

²⁰⁸ "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". op. cit.

²⁰⁹ Kauffmann, Susan. "William Wegman: How a coin toss sent art to the dogs". op. cit.

²¹⁰ Simon, Joan. *William Wegman: Funny/strange*. (New Haven: Yale University Press, 2006): 43.

DL: ¿Cómo acabó el perro en los vídeos?

WW: Estaba haciendo piezas de suelo, cosas así, y él era una plaga total, un perro imposible. Si estaba grabando algo en el suelo, allí estaba él. Pero quedaba genial, mucho mejor que los trocitos de queso, los clavos, o lo que fuera que yo estuviera colocando conceptualmente en la esquina. Y era gris, y eso parecía ir muy bien para el vídeo en blanco y negro²¹¹.

Así que Wegman tenía sus obras planificadas, había diseñado un planteamiento y unas direcciones a seguir y explorar, y de repente se materializa en su vida y en su carrera un torbellino canino llamado Man Ray, y el artista deja que se cuele en ellas. De algún modo, la vida, lo vivo, irrumpe con fuerza en ese rígido marco artístico y lo revoluciona. Ocurrió, pues, algo parecido a lo que siguió a la introducción de animales no humanos en el interior de la galería. Sólo que en esta ocasión, más que una caja negra en un cubo blanco, fue un relámpago gris en un plano en blanco y negro. En cierto modo, esto sería una consecuencia de rechazar los medios tradicionales (como la pintura), y de buscar una mayor identificación entre arte y vida. Si es eso lo que se busca y se dirige la mirada al entorno más inmediato, en un altísimo número de casos los perros ya están allí, esperando. Y están vivos, y en movimiento, y se expresan a su manera y en sus términos.

Aparte de las fotografías en blanco y negro que el artista alteraba posteriormente dibujando sobre ellas, una de las primeras obras que Wegman centró en Man Ray fue un vídeo. Este primer corte que hicieron juntos, en el que ambos colaboraron, era una escena de unos 50 segundos de duración en la que se veía a Man Ray tumbado en el suelo, todavía cachorro, mordisqueando un micrófono (*Microphone*, 1970 ²¹²) **[Fig. 291]**. El perrillo, rodeado por un panorama algo desordenado, con papeles por el suelo y el cable del micrófono alrededor de su cuerpo, se afana en mascar el aparato encendido. Lo que provoca extraños ruidos derivados de la amplificación del roce de sus dientes contra el metal, como los que Lizène había pretendido provocar (también vía micrófono) de sus espectadores-invitados caninos ²¹³. De lejos, parece escucharse la voz de Wegman, ahogada, protestando por lo que está sucediendo, y diciendo ¡No! ¡No! Ante una de esas exclamaciones, el perrillo reacciona, se levanta y se marcha apresuradamente, desapareciendo del encuadre y arrastrando tras de sí

²¹¹ “William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman”. op. cit.

²¹² Los vídeos realizados por Wegman entre 1970 y 1999 se pueden encontrar en una completa edición compilada por ArtPix: *William Wegman: Video Works 1970-1999*, (ArtPix, 2006).

²¹³ Lizène, como vimos, había dotado a su exposición para perros de un micrófono en forma de hueso, con la intención de que los perros le prestaran atención, lo mordieran, y contribuyeran así con sus sonidos al conjunto, además de con sus heces (y por tanto, olores).

el micrófono, lo que genera todavía más ruido y confusión. A los pocos segundos Man Ray reaparece trayendo más caos, y suelta una especie de bolo de plástico aplastado delante de la cámara.

Esta caótica escena del micrófono sería una intromisión perfectamente plausible del perro en el improvisado estudio que Wegman había instalado en su casa. Dado que durante su primera etapa en California, el artista tuvo que conformarse con unos medios un tanto precarios para hacer sus grabaciones. Al principio, pidió prestado el equipo. Pero como eso impedía que lo usara a diario, compró un monitor y una cámara vieja que le daban problemas con el enfoque si sobrepasaba cierta distancia. El micrófono que tenía tampoco era muy bueno, por lo que suponía más problemas si quería narrar algo²¹⁴. Todo ello implicaba una serie de limitaciones y de condicionantes a los que tenía que ceñirse. Por otra parte, al tratarse de un equipo malo y precario, Wegman no tenía reparos en sabotearlo en algunos de sus vídeos ²¹⁵ (mordiscos de perro incluidos). Y como era un estudio doméstico, no sorprenden ni las interrupciones de Man Ray, ni el hecho de que el artista estuviera dispuesto a consentirlas. Incluso aunque supusieran arriesgarse a que el perro dañara el micrófono, que de todos modos no era gran cosa. La pregunta que surge es si esta intromisión concreta de Man Ray estaba preparada, o fue de alguna manera producto de la casualidad, del hecho de que el perro estuviera por allí, enredando con los cacharros de su humano. Resulta difícil establecer si éste plano fijo fue un hallazgo fortuito, o por el contrario, algo preparado por Wegman. O incluso, una recreación de un suceso real ocurrido en algún momento anterior, que Wegman decidió repetir para poder captarlo con su cámara. En otra pieza, de rasgos similares, que retoma el tema del sabotaje o manipulación del equipo de grabación por parte del perro (*Light Trails*, 1970), lo preparado de la acción es más evidente. A oscuras, se ve un trazo de luz que sube y baja, cae al suelo, desaparece y reaparece, es arrastrado... Hasta que, *voilà*, el oportuno encendido de la luz revela que se trata del travieso Man Ray, que se esfuma en un rápido relámpago por una de las

²¹⁴ Bear, Liza. “Man Ray Do You Want To”.. op. cit., 49.

²¹⁵ Un ejemplo de esto es *Mixer* (1970), vídeo de menos de medio minuto en el que Wegman utiliza una batidora para acelerar los carretes de la cinta de grabación mientras filma el monitor. Lo que, por un lado, acelera y casi hasta destruye la imagen que está siendo grabada, y por otro crea un *mise en abyme*. Dado que en el vídeo se ve la batidora, los carretes y el monitor, y en el monitor otra vez toda la escena, y así sucesivamente. El vídeo ha sido subido a internet por el propio artista: <https://www.youtube.com/watch?v=4FJ80uXxxFc> Último acceso 22 de agosto de 2014. Otro ejemplo de sabotaje del equipo es *Studio Work* (1970), en el que Wegman lanza una rueda que derriba el trípode y la cámara, de modo que ésta graba su propia caída.

esquinas de la imagen. Pero si la hazaña de Man Ray con la luz parece escenificada, la duda persiste en cuanto al micrófono.

Esta disyuntiva entre lo preparado y lo fortuito de la presencia de Man Ray en algunos de los vídeos queda quizás más clara en otras obras, en las cuales su aparición es más bien un cameo, un "ya que pasaba por aquí", o un "qué es eso que estás haciendo". En línea de lo que, en sendas entrevistas, le había contado a David Letterman y confirmado a Chuck Close²¹⁶. Esto es, que era Man Ray el que se colaba en sus vídeos cuando pretendía hacer otra cosa. El artista terminó por tolerar dichos cameos y conservarlos, en lugar de repetir las tomas²¹⁷. Bien porque le gustaron, bien porque no les concedió importancia. Y cameos a los que, con tiempo y nuevas ideas, terminaría por sacar partido. Uno de esos primigenios cameos de Man Ray ocurre, por ejemplo, en *Tv Plunger* (1970), en el que el lomo gris del perro cruza la parte baja de la pantalla antes de que ocurra el truco que ha preparado Wegman (que el mango del desatascador fijado en la pantalla de la televisión se yerga, y después se despegue y caiga). O en *Tortoise and the Hare* (1970), una especie de ridícula carrera en la que se enfrentan una liebre disecada y un Wegman que intenta suplantar a la tortuga cubriéndose con un edredón. Mientras que una grulla también disecada arbitra la escena, y el desconcertado Man Ray acude a investigar qué narices está haciendo su humano. O en *The Ring* (1970), cuando Man Ray olisquea los dedos de Wegman, intrigado por su incesante movimiento. Se diría que todas estas incursiones espontáneas, estos cameos inocentes, serían los que habrían determinado que Man Ray se convirtiera, primero, en coprotagonista de muchos de los vídeos del artista, y a continuación, en el elemento que haría despegar su carrera, hasta llegar a definir el rumbo de su trayectoria.

Por otro lado, ya desde estas primeras colaboraciones videográficas resulta evidente que Man Ray aporta, que efectivamente contribuye a las obras en las que participa. Sin su presencia, juegos, y acciones, o incluso sin su continuada insistencia en participar en lo que sea que aquel humano estuviera haciendo, muchas de estas obras no se hubieran materializado, o hubieran sido distintas. Como también había sucedido con el juego de los guantes establecido entre Little John y Beuys, sublimado por éste último. En el caso de Man Ray, además,

²¹⁶ Close, Chuck. *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. op. cit., 477.

²¹⁷ Habría mucho que discutir acerca de las colaboraciones entre Wegman y Man Ray, y las *Collaborations de Ch. Rotham* entre Chispas Luis, Dieter Roth y Richard Hamilton. Tanto Man Ray como Chispas Luis son perros que estaban allí, en el entorno cotidiano de los artistas, y que al formar parte de sus vidas se inmiscuyen en las obras. Aunque en el caso de Chispas Luis, con la circunstancia añadida de la intención de Roth y Hamilton de crear una exposición para perros.

la presencia del perro encajaba con (y reforzaba) el tono humorístico que Wegman le iba dando a sus vídeos, como una manera de reírse de sus anteriores pretensiones de convertirse en un gran y serio artista²¹⁸. En este contexto resultaba más sencillo admitir, desde fuera, la participación del perro como colaborador artístico, como agente en las obras. Porque si la idea resultaba incómoda siempre podía rebajarse a una mera parodia. Así, obras como *Microphone* o *Light Trails* (preparadas o no) y sus numerosos cameos, dan testimonio de la decidida irrupción de Man Ray en la carrera y la vida de Wegman, de su insistencia en participar. El weimaraner se apropia de los instrumentos de trabajo del artista, de su espacio y su tiempo, y los hace también suyos. En esta misma línea, y al igual que con los guantes de Beuys, se podría interpretar que la anécdota immortalizada por *Microphone* adquiere un significado más profundo. Quizás por una mera coincidencia, o puede que por los designios conscientes o inconscientes del artista. Después de todo, si los guantes eran una referencia a las manos humanas, a la posibilidad de acción o control; el micrófono serviría para transmitir y conceder importancia a la voz del perro, a su perspectiva de las cosas, a sus sonidos. Que son, precisamente, los que se escuchan durante este breve vídeo.

Así, Wegman transformó un problema (las molestias causadas por Man Ray), en una oportunidad, en otra vía a explorar en su trabajo, mientras mantenía las demás abiertas. Para el artista, el dilema apareció cuando esa nueva vía, que surgió como una ramificación secundaria, terminó por devorar el resto de su trayectoria. Hasta el punto de que llegaría a ser conocido, en los círculos artísticos y fuera de ellos, como el "tío del perro"²¹⁹. Pero en origen, Man Ray era una herramienta más, una especie de objeto (de un estupendo gris) que manipular en sus vídeos y fotografías, y que ofrecía ciertas ventajas. Gracias a su perro, Wegman pudo eludir la timidez que le había impedido trabajar a gusto con otras personas. Se sentía cómodo pidiéndole u ordenándole cosas a Man Ray, sin tener que preocuparse por lo que el perro estaría pensando o imaginando respecto a sus motivos, a sus maquinaciones como artista y como humano:

En cuanto a las cintas de vídeo, podía trabajar bastante bien con él a mi alrededor porque él no... O al menos, no creo que entendiera lo que estaba diciendo, por lo que no me

²¹⁸ Close, Chuck. *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. op. cit., 476.

²¹⁹ "Dog guy", lo que se menciona, por ejemplo en esta entrevista: Lacher, Irene. "For William Wegman, 1970s works seem so new". *Los Angeles Times*, 19 de mayo de 2013. <http://articles.latimes.com/2013/may/19/entertainment/la-ca-cm-william-wegman-photo-exhibit-20130519> Último acceso 23 de abril de 2015.

molestaba en absoluto. En cierta manera, es como un objeto. Puedes mirarle y decir cómo te voy a usar, lo que no puedes hacer con una persona. [...]

Él no responde al hecho de mirarle y tener planes sobre él, motivos ulteriores. Puedes manipularle de manera que no se sienta manipulado, de manera que sienta que está haciendo algo que se supone que tiene que hacer o pasándoselo bien, una de las dos. Puedo ordenarle que haga lo que quiero, como decirle quieto o puedo engañarle para que haga algo como lamer la leche o sacar la golosina de la botella. Saco provecho de sus inclinaciones²²⁰.

Para Wegman, resultaba agradable contar con Man Ray como tema y como modelo. Puesto que no se sentía tan intimidado o condicionado por él como lo hubiera estado frente a otro ser humano. Al weimaraner podía mirarlo con "una mezcla de amor y desapego". En opinión del artista, "mirar así a una persona sería demasiado embarazoso²²¹". Y lo mismo podía decirse de ponerla en determinadas situaciones, o de hacerle llevar todos los complementos que con el tiempo acabaría usando para fotografiar o filmar a Man Ray. Así que, por un lado, el artista se sentía cercano o conectado a su perro, pero por otro, podía distanciarse de él lo suficiente como para manipularlo sin llegar a sentirse mal por él, o por lo que pudiera estar pensando. Como si, al trabajar con un ser humano, Wegman siempre sintiese próxima la duda de si no le estaría infligiendo un punto de humillación con sus órdenes y peticiones. O como si, en el fondo, temiese no obtener de esa persona el tipo de colaboración que buscaba, cien por cien leal y entregada, directa, sin preguntas, hasta el punto de aceptar de buena gana cada nuevo desafío. Las dudas o el cuestionamiento de una persona hubieran podido quedar registradas en las obras, en su mirada o en su cuerpo, contaminándolas u otorgándolas un matiz que no era exactamente lo que el artista quería.

En muchos de sus vídeos de 1970-71²²², Wegman explora las posibilidades del nuevo medio utilizándose a sí mismo, y a su cuerpo. De ahí que los califique como "narcisistas²²³". Mano y pie falso emparejado y entrecruzado con mano y pie verdadero hasta que el truco se revela (*Classical Ruins*); con sus codos sobre su torso desnudo en una toma que por momentos los hace parecer pechos femeninos (*Elbows*); su estómago cantando gracias a la iluminación adecuada (*Stomach Song*); o primeros planos de su boca o su nariz (*Tonsil Song* o *Nosy*). Asimismo, realiza algo similar con objetos, que intercambia o manipula. En ocasiones, también referidos a su cuerpo, que disfraza o confunde con

²²⁰ Bear, Liza. "Man Ray Do You Want To"... op. cit., 40.

²²¹ Wieder, Laurance. *Man's best friend*. op. cit., 8.

²²² Los incluidos en las secciones *Spit Sandwich* y *Reel I* de la edición *Video Works*, fechados en 1970: *William Wegman: Video Works 1970-1999*, op. cit.

²²³ "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". op. cit.

ellos (*Dress Curtain* o *Plunger Series*). Antropomorfiza otros, como las lámparas que hace pasar por personajes en *Randy's Sick*. Los usa como protagonistas en gags visuales y sonoros (*Puppet*), o como apoyo o atrezzo en pequeñas historias absurdas, como los innumerables bolsos de *Pocketbook Man* ²²⁴. Historias en las que, más adelante, recurrirá a la retórica publicitaria (*Deodorant*, 1973). Es en este ecosistema en el que Man Ray irrumpe con fuerza, como un nuevo elemento que se integra sin demasiados aspavientos en el contexto preexistente. Pero que es, al mismo tiempo, algo diferente, que a la larga descoloca y hace saltar por los aires las intenciones y objetivos de Wegman, al que todo ello le pilla un tanto desprevenido, con el pie cambiado.

Tal y como afirma, Wegman empieza a manipular a Man Ray como si se tratara de un objeto más. Aunque con particularidades y peculiaridades que sondear, a las que sacar partido. En *Coin Toss* (1972) lo coloca de pie, en una posición fija, y lo manipula en función de lo que sale en la moneda que arroja al aire. Si sale cara, lo pone de frente a la cámara; si sale cruz, de culo. Mientras, el perro permanece inmóvil, se deja hacer y acepta los mandatos de su amo. De forma parecida, en *Cord Walk* (1975-76), Wegman tira de una cuerda atada a una de las patas traseras del perro, que intenta mantener su postura. Pero Man Ray también puede moverse, emite sonidos, tiene ciertas reacciones, y preferencias a las Wegman puede recurrir para obtener determinados efectos. Como la leche, por ejemplo. En *Milk/Floor* (1970) **[Figs. 292 y 293]**, Wegman crea con su boca un reguero de leche que después Man Ray lame. Mientras que en un vídeo unos años posterior (*Drinking Milk*, 1974) se ve un plano corto de Man Ray bebiéndose la leche contenida en un vaso. Hasta que ésta se termina, y el perro acaba lamiendo la que se ha derramado por los alrededores, micrófono incluido, con un resultado un tanto cómico:

LB: ¿Cómo conseguiste que se bebiera a lengüetazos esa leche?

WW: Bueno, le gusta la leche, simplemente. La lamería aunque la cámara no estuviera sobre él. Pero hay otras veces en las que parece saber que estoy trabajando con él, y se calma de algún modo, no es tonto o frívolo²²⁵.

Wegman también usa la comida como cebo o elemento de atracción en otros vídeos. Como *Treat Bottle* (1972), en el cual Man Ray intenta acceder a una golosina metida dentro de un bote de cristal. Es éste un

²²⁴ En la segunda parte de éste, Man Ray también desempeña un papel, pues se dedica a traer de vuelta los bolsos que cuelgan de las extremidades y cuerpo de Wegman, y que éste empieza a arrojar lejos de sí.

²²⁵ Bear, Liza. "Man Ray Do You Want To"... op. cit., 40. Dado que la entrevista es del año 1972, la pregunta se refiere a *Milk/Floor*, y no al vídeo posterior *Drinking Milk*.

vídeo algo más largo (cuatro minutos y veinte segundos aproximadamente) durante el cual se acumula una tensión creciente. Primero, por la identificación del espectador con los esfuerzos de Man Ray, según derriba el bote y lo hace rodar de un lado a otro por todo el cuarto. Una identificación que a su vez provoca el deseo de que el perro consiga por fin su premio. Después, la tensión vuelve a crecer debido a la rotura del bote. Según se ve a Man Ray mordiendo los fragmentos de cristal, y metiendo el hocico en el agujero para tratar de acceder a la comida, con todos esos vidrios rotos por el suelo y el peligro que suponen para el can²²⁶. En sus planteamientos más simples y directos, es como si el artista se limitara a enmarcar determinados aspectos de la vida cotidiana. Unos momentos o sucesos que, mirados con cierta atención, se convierten en algo extraño o extraordinario. A lo que contribuirían los encuadres, o la borrosa y hasta deficiente fotografía en blanco y negro de las películas.

El vídeo *Dog Duet* (1975), algo posterior, tendría algo más de aparato pero una premisa inicial igualmente simple [Fig, 294]. En él, Man Ray y otro perro con una constitución similar²²⁷, fijan su mirada y su atención, de manera casi obsesiva, en algo que permanece fuera cámara. La pareja sigue los movimientos de aquello que les fascina, con los ojos, con la cabeza, con el cuello y hasta con el resto del cuerpo. El hecho de que sean dos los perros, y tan parecidos, amplifica el efecto cuando ambos hacen el mismo gesto a la vez, o cuando realizan movimientos opuestos. Wegman vuelve a hacer patente su habilidad para crear momentos cómicos y absurdos, a la par que un enigma y una tensión variable. Enigma y tensión que resuelve cuando finalmente muestra a la cámara el objeto que obsesiona a los perros, el que ha hecho posible la magia. No es sino una pelota, que su mano acerca a la lente hasta que no existe nada más en el plano²²⁸. Aunque el vídeo ha sido cuidadosamente coreografiado, la impresión general no resulta opresiva o rígida, ni milimetrada en cuanto a todos sus detalles. Wegman ha colocado a los perros, probablemente les ha pedido que se sienten y se estén quietos, y los perros se comportan, más o menos, de acuerdo con sus órdenes. Pero, en cierto momento, uno de ellos decide tumbarse (el otro, no Man Ray), y el vídeo sigue,

²²⁶ De hecho, este vídeo en concreto suele suscitar las quejas de personas/instituciones preocupadas por el bienestar y derechos de los animales.

²²⁷ Wegman lo identifica como “german shorthair” (braco o pointer alemán) en una entrevista: “William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman”. op. cit.

²²⁸ Otro ejemplo similar en cuanto al control ejercido sobre los perros, o en este caso, el perro; sería *Cape On* (1970). Un vídeo de algo más de cuatro minutos y medio de duración en el que Man Ray, cubierto con una toalla, mueve la cabeza de izquierda a derecha y a la inversa, de manera cada vez más rápida, obviamente siguiendo algo que Wegman le enseña pero que permanece invisible a la cámara.

respetando la decisión y la agencia del perro aunque ésta rompa la simetría. En realidad, la decisión del segundo perro es un punto de inflexión, porque a partir de ese momento pierde parte de la sintonía, y comienza a actuar de manera más errática e impredecible. Mira al humano, a la cámara, al fondo, o a Man Ray, en lugar de limitarse a mirar hacia la pelota que sostiene Wegman²²⁹.

En otros casos, el artista parece pulsar los resortes de su weimaraner para obtener un resultado determinado. Es lo que, casi literalmente, ocurre con otro vídeo, ya en color: *Starter* (1976-77). En éste Wegman y Man Ray se hallan uno frente al otro en una habitación, delante de un fondo azulado. El artista toca insistentemente con el dedo la trufa de Man Ray, que parece molestarse y reaccionar. En un momento dado Wegman recoge el micrófono del suelo y lo acerca al perro, y entonces sí, se escuchan los gruñidos que emite éste cuando el artista presiona su morro con el dedo, como el rugido a intervalos de un motor (de ahí el título). Durante la secuencia resultante, da la impresión de que el artista está activando el sonido del can al pulsar un botón en su nariz, creando una heterodoxa sinfonía de gruñidos. El perro mueve la cola, reconociendo que se trata de un juego, pero reacciona cada vez con un mayor énfasis. Hasta que empieza a cuasi-ladrar, y deja caer lo que tenía en la boca, como para reprocharle algo a su humano. Es entonces cuando Wegman se yergue y mira de frente a la cámara, como dando por concluido el ejercicio. Un poco después, Man Ray hace algo similar, dando un salto hacia atrás, como perdiendo interés en el tira y afloja. Es ahí donde el vídeo termina, como si Wegman hubiera optado por cortar la escena no donde él, el humano, da por terminada la interacción, sino donde Man Ray lo hace.

Así que, en parte, el perro es utilizado como un objeto más con unas características que se pueden explotar con fines expresivos, tal y como Wegman había pretendido desde un principio. Pero en numerosas ocasiones, atiende y respeta su agencia, sus decisiones, que quedan registradas en los vídeos. Además, el artista va acusando otras facetas ligadas a la subjetividad de Man Ray, relativas a su carácter, a sus preferencias, y a la relación emocional que se va estableciendo entre ambos:

LB: Pero parece que ahora tienes una relación muy especial con Man Ray en la que él es mucho más que una mera parte de tu entorno natural.

²²⁹ Un vídeo con un planteamiento y encuadre similar a éste es *Moby Dick* (1975-76), en el que Man Ray reacciona a unos golpes, como sonidos de pasos, que van recorriendo la habitación.

WW: Eso es verdad. Nunca podría amar el pomo de una puerta.... Quizás siempre estaba intentando animar objetos, quizás de alguna forma quería hacer que cobraran vida en mi trabajo. Y Man Ray ya tenía esa tensión, ese potencial de llegar a ser más de lo que era. Hay veces en las que parece estar en el umbral de trascender su naturaleza animal. Una vez creí que le había oído decir, "¿Me vas a necesitar hoy, Bill?" Le costaría muy poco llegar a ponerlo todo junto, y eso es con lo que trabajo en algunas de las cintas. Lo trato como si ya lo hubiera hecho y la tensión es que no lo ha hecho²³⁰. Pero en general pienso que tiene una gran presencia y eso es con lo que me quedo. Nunca quise usarle de una manera perruna mona, como en los anuncios de comida para perros, o de una forma falsamente sentimental como Lassie o Trigger. No quería romantificarlo en absoluto. Pero es duro para mí ser objetivo porque es mi perro y me encanta como mascota y como compañero artístico²³¹.

Otro de los vídeos en los cuales Wegman trampea con el perro, le engaña y manipula con el fin de exponer una serie de repeticiones, sucesiones e intercambios en torno a una acción concreta, sería *The Door* (1970). La cámara graba la puerta de salida de una casa, desde el interior. Wegman se pone la chaqueta y se prepara para salir, mientras Man Ray, excitado, espera a que abra las dos puertas, la interior y la exterior. Una vez fuera con Man Ray, Wegman llama varias veces al timbre, y después de esperar un rato vuelve entrar con el perro y se quita la chaqueta, para repetir todo el proceso dos veces más. En la primera repetición toca a la puerta desde el interior y sale, esta vez sin Man Ray, que salta a su alrededor y se queda solo en el interior, reaccionando con bufidos que se convierten en ladridos una vez que empieza a sonar de nuevo el timbre, accionado por Wegman desde el interior. El artista entra de nuevo, intentando hacer caso omiso de las fiestas de Man Ray, quien le salta encima varias veces. Se vuelve a quitar la chaqueta, vuelve a llamar a la puerta con los nudillos, abre las dos puertas. Pero lo que hace a continuación es esperar a que el alegre y excitado Man Ray salga, para cerrar las puertas detrás y dejarle fuera, y a continuación salir del plano mientras el invisible Man Ray protesta desde el otro lado, ladrando.

En la obra hay una estructura clara, una exploración de todas las posibilidades: perro y hombre entran y salen; hombre sale y entra; sale perro. Un ritual en varios pasos, de entradas y salidas, que Wegman trata de llevar a cabo de la manera más neutra posible. Pero Man Ray se lo pone difícil, con sus saltos y su excitación, hasta el punto de que en cierto momento el artista tiene que salirse de su

²³⁰ De nuevo, hay muchos aspectos de las obras de Wegman que se podrían analizar con mayor profundidad en el contexto del tercer capítulo. Como aquí, cuando el artista afirma que Man Ray está muy cerca de ponerse hablar, una tensión que explora en los vídeos.

²³¹ Bear, Liza. "“Man Ray Do You Want To”".. op. cit., 41.

papel y acariciarlo brevemente, a ver si así el perro se tranquiliza. En otros momentos se limita a quitárselo de encima como puede, o a esquivarlo. Resulta evidente que tiene que esforzarse para ello, con lo cual se produce un claro contraste entre la presunta planificación, ordenada y lineal, de la acción y de las repeticiones, y el caos que las desborda debido al nerviosismo e hiperactividad del perro.

Sin embargo, lo planificado podría haber sido esto, esta oposición, este desbordamiento del ritual y de la rigidez de la estructura. Salir de casa es un momento importante para cualquier perro, dado que son muy conscientes de los límites, de las fronteras. Implica abandonar tu casa/guarida para salir fuera, con todos esos olores, y suele conllevar nerviosismo. De ahí que sea apropiado escoger una situación así si lo que se pretende es insistir en ese contraste entre control y descontrol, orden y caos, impasibilidad y agitación. Para Wegman puede que sea una manera, más o menos consciente o deliberada, de aludir a la irrupción de Man Ray en lo que antes era un entorno de investigación y exploración controlado, limitado a una única subjetividad, la suya. Pero llega el perro, y Wegman lo acoge un poco a regañadientes, un poco intrigado por las vías que intuye que se abren delante de él. Wegman acepta a Man Ray en su pequeño mundo artístico, puede que diciéndose a sí mismo que a pesar de la incertidumbre y la tensión que lleva aparejadas (y que son muy fructíferas desde un punto de vista expresivo), como humano es capaz de mantener las cosas bajo control. Después de todo, sólo es un perro, y debido a ello puede que el artista se confíe algo más de la cuenta. En cierta manera, en vídeos como *The Door* juega a reproducir lo que ya está pasando en ese pequeño mundo artístico, con un Man Ray que desborda un tanto más de lo previsto sus planteamientos previos. Una caja negra, con algo de incógnita, introducida en un pequeño mundo blanco que empieza a acusar algunas fisuras.

Puede que debido a esto último, en ocasiones la relación y colaboración artística entre William Wegman y Man Ray se articula como un enfrentamiento, aunque amistoso. Como una constelación de oposiciones, con perro y humano frente a frente, pero también intercambiándose el uno con el otro. Oposiciones más directas y explícitas, como las que se "oyen" en los gruñidos de *Growl* (en el que Wegman hace de ventrílocuo usando los sonidos del perro, 1973-74) o el ya visto *Starter*; u oposiciones de un espectro más amplio, como las que se dibujaban en *The Door*. Pero también otras, como las del mencionado *Milk/Floor*, en el que Wegman gatea hacia atrás mientras vierte con su boca un reguero de leche sobre el suelo, desde la cámara

hasta el fondo de la habitación. Hasta que desaparece por la izquierda del encuadre, donde es sustituido por la silueta oscura de Man Ray, quien procede a lamer la leche y a invertir el camino recorrido, hasta llegar de nuevo a la cámara. La ida retrocediendo y vertiendo la hace el hombre, y la vuelta lamiendo y avanzando el can, con la escena planificada de forma que cuando se ve al uno no se ve al otro, y se intercambian en el medio. Un truco simple, efectista, hasta cómico, detrás del cual igual hay algo más. Podría interpretarse, por ejemplo, que ha tenido lugar una metamorfosis, la transformación de una criatura en otra, o un proceso de hibridación hombre-perro en el que los límites se emborronan y las realidades se mezclan, en el universo alternativo que propicia el defectuoso vídeo en blanco y negro.

En *The Kiss* (1972) se repiten varias estrategias ya empleadas en piezas abordadas con anterioridad. Wegman y Man Ray aparecen tumbados en el suelo; el hombre sobre su espalda, el perro sobre su barriga. Y se sucede entre ambos lo que podría encajar en la definición de una recreación o parodia del estereotipo peliculero de un apasionado beso. Aunque, como en muchas otras obras de Wegman, hay truco. De nuevo se da una cierta oposición o enfrentamiento entre ambos, un tira y afloja que no es del todo lo que parece. Al principio, Wegman se resiste y mantiene su cara apartada del hocico del insistente Man Ray, que opta por poner su pata en la frente del artista para inmovilizar su cabeza y acceder a su boca. Tras lo que Wegman se entrega y se vuelve hacia el perro, que coloca una y otra vez su morro en contacto con los labios del hombre, cubriendo la boca del artista **[Fig. 295]**. Lo que en realidad sucede es que Wegman sujeta entre los labios una golosina que Man Ray quiere²³². Al caer en la cuenta de esto, las tornas cambian, los términos se invierten. Si, según las apariencias y de acuerdo con el estereotipo peliculero, Man Ray representa el papel del galán que intenta robar un beso de la reticente doncella desvalida (en este caso Wegman), cuando descubres la estratagema caes en la cuenta de que es quizás es el artista el que ha conseguido que el perro haga justo lo que él quería. El resultado, pues, presenta esa ambigüedad e incertidumbre en torno a la pregunta de quién-se-está-saliendo-realmente-con-la suya. ¿El perro que se come la golosina? ¿O el humano que graba un vídeo en el que el perro le da un apasionado beso sin ser consciente de ello? El significado y la interacción funcionan a varios niveles, como la relación entre perro y hombre. Tras comerse toda la

²³² Otros vídeos en los que Wegman recurre a un truco similar, vía golosina, serían *Raise Treat* (1973-4) en el que hace a Man Ray mirar hacia arriba hasta que deja caer la comida; o *Treat Table* (1974-5), en el que el perro tiene que retorcerse para poder comerse la comida que le va dejando Wegman sobre la mesa.

golosina, Man Ray lame la boca de Wegman, y éste se “mete” un poco con él, soplándole en el hocico. Para después incorporarse, sonriendo.

En este vídeo, además de esos enfrentamientos y contrastes entre hombre y perro se da, obviamente, un encuentro físico. Hay contacto piel con pelaje, boca con hocico, y la manera en la que Wegman ha moldeado la escena le otorga una connotación sexual que resulta inquietante. En parte, porque inmediatamente hace pensar en la zoofilia, en el bestialismo, y en otro tipo de acciones menos inocentes que un beso que pueden llegar a suponer graves abusos sobre otros animales. En parte, porque ese encuentro, y las asociaciones de ideas que despierta, contribuyen a borrar los límites entre el perro y el humano. Tanto con respecto a las categorías que ambos ostentan como con respecto a sus respectivos cuerpos. Y los acerca a un mismo plano biológico de una manera muy rotunda, casi hasta incómoda. Ignoro cuál sería la reacción de los espectadores del vídeo de Wegman en los años setenta, pero es muy probable que alguien manifestara su desagrado, o incluso protestara por la naturaleza de las imágenes. De hecho, ese desagrado o protesta es algo que sigue vigente también en la actualidad. Como muestra, el escándalo que produjeron algunas fotografías de Oleg Kulik en 2008 ²³³, exhibidas en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (FIAC), que ya había adelantado en el tercer capítulo.

Debido a alguna queja o información indeterminada, policías vestidos de paisano se presentaron en el stand de la galería moscovita XL, y retiraron la mitad de las fotografías de Kulik que estaban allí a la venta. El motivo esgrimido es que las obras atentaban contra el artículo 227-24 de la legislación francesa, que castigaba con tres años de prisión y 75.000 euros de multa el hecho de “fabricar, transportar, difundir por cualquier medio y sin importar de qué soporte se trate un mensaje de carácter violento o pornográfico o de naturaleza que suponga un atentado a la dignidad humana o a incitar a los menores a participar en juegos que les pongan físicamente en peligro, o comerciar con ese mensaje”²³⁴. Los policías trasladaron las fotografías confiscadas a la comisaría, a donde también condujeron a

²³³ Lefort, Gérard. “Flic FIAC. Censure. Vendredi à la Foire d’art contemporain au Grand Palais, des policiers ont décroché les œuvres de l’artiste russe Oleg Kulik qui explore la frontière entre humanité et animalité”. *Libération*, 29 de octubre de 2008. http://www.liberation.fr/culture/2008/10/29/flic-fiac_156339 Último acceso 22 de agosto de 2014. “Retiran varias fotos de Oleg Kulik de la Feria de París por su presunto contenido zoofílico”. *20minutos.es*, 29 de octubre de 2008. <http://www.20minutos.es/noticia/424239/0/zoofilia/feria/fotos/> Último acceso 22 de agosto de 2014.

²³⁴ <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070719&idArticle=LEGIARTI000006418096&dateTexte=&categorieLien=cid> Último acceso 22 de agosto de 2014. Traducción de la autora.

los dos responsables de la galería de arte, Elena Selina y Serguei Khripoun, acompañados por el director de la FIAC, Martin Bethenod. Tras un interrogatorio, se dejó marchar a los galeristas sin inculpación alguna, pero las fotografías se quedaron allí. Hasta que, al día siguiente, fueron entregadas a Bethenod con la condición de que fueran guardadas bajo llave, y no fueran devueltas ni exhibidas hasta que un juez se pronunciara sobre su confiscación. El incidente fue tratado en los medios como un acto de censura, y Bethenod calificó lo sucedido de "grave". Al tiempo que explicaba que, como arte, las imágenes eran "interpretaciones de lo real", y reivindicaba el derecho de los artistas a ser artistas. A lo que sumaba la pregunta de si la iconografía de Leda y el cisne, tal y como era presentada en la pintura clásica, no era también "publicidad a favor de la zoofilia"²³⁵.

Una de las fotografías de Kulik retiradas, en blanco y negro, pertenecía a la serie *Family of the Future* (1997) y mostraba un beso entre el artista, desnudo, y un perro o perra oscuro, que podría tratarse de un bóxer [Fig. 296]. Los dos están tumbados sobre el pasto, en un paisaje con colinas arboladas al fondo, y con una postura simétrica en cuanto a colocación de sus respectivas manos, que acentúa las similitudes entre ambas. La perra o perro tiene la cabeza levantada, como buscando al hombre, y Kulik se inclina hacia ella o él con suavidad, posando sus labios en el hocico. Un beso humano-can, como en el vídeo de Wegman, pero en apariencia sin humor ni trucos, y con una mayor ternura. Además, el hombre está desnudo, lo cual le hace parecer más vulnerable y expuesto, y provoca quizás que los límites humano-animal sean más difusos, y la amenaza percibida por algunos sea mayor. Puede que sea ahí donde reside lo que, para las autoridades, despertara esa indignación que hacía intolerable la imagen. No mantiene las distancias con los perros, y por extensión, con el resto de animales. Osa mezclar lo humano y lo animal, sin barreras de categorías o de ropa, pone en contacto piel y pelaje, y contiene la semilla de la idea de que no somos mucho más que eso, cuerpos, músculos, glándulas, venas, nervios, cerebros, pelo, uñas... Un paso más, y caemos por el abismo, por la pendiente de lo animal, de lo biológico, y de lo que denominamos y consideramos como nuestros más bajos (y animales) instintos. Pero si se ahuyenta con la mano todo lo anterior, la fotografía recoge un momento tierno, íntimo, y es todo un contraste con otras obras de Kulik que reflejan agresividad y violencia, con el artista convertido en un perro rabioso, apenas

²³⁵ Lefort, Gérard. "Flic FIAC". op. cit.

contenido por un collar y una correa. Algunas de las cuales, por lo que parece, también fueron retiradas²³⁶.

Ésta fotografía de Kulik, o el vídeo de Wegman, no son los únicos ejemplos de obras que exploran este territorio de contactos físicos con otros animales en un contexto lúdico o de respeto mutuo. Otra sería *Infinity Kisses: The Movie*²³⁷ (2008) [Fig. 297] de Carolee Schneemann, un vídeo que recopila una serie de obras anteriores. En concreto, muestra las fotografías editadas²³⁸ del ritual matutino realizado diariamente por la artista, antes de levantarse de la cama, con uno de sus gatos: Vesper (1990-98), al que consideraba la reencarnación de dos de sus gatos anteriores, Cluny I y Cluny II. Al parecer Vesper, por iniciativa propia, tenía la costumbre de acudir todas las mañanas a saludar a Schneemann. Un saludo que incluía lo que los humanos designamos como besos (o lametones) en la boca. Al igual que sucedió con las fotografías de Kulik, las de Schneemann y Vesper también han sido rechazadas, vinculadas al bestialismo, y acusadas de obscenas²³⁹. A lo que Schneemann, que nunca ha tenido ningún problema en explorar su sexualidad y sensualidad hasta las últimas consecuencias, ha replicado en otras ocasiones que siempre le impacta "lo que su cultura encuentra impactante", y lo que ella halla verdaderamente obsceno son estas "reacciones represivas"²⁴⁰.

En este último caso podría interpretarse que a la confusión de límites y cuerpos que provoca ese rechazo visceral de algunos, se le añade una dimensión de intimidad y sensualidad a flor de piel que sobrepasan todo lo que hubieran podido sugerir las obras de Wegman y Kulik. El vídeo de Wegman tiene truco, es un juego, un gag visual. Y la fotografía de Kulik, considerada dentro de la serie que la engloba

²³⁶ No he encontrado información detallada sobre todas las obras retiradas. Es posible que entre ellas hubiera alguna otra de la serie *Family of the Future*, que pretendía mostrar la vida cotidiana de Kulik y el perro como una unidad familiar normal. Desde la comida a los paseos, o las relaciones sexuales. En una se ve al perro sentado encima del hombre, y en otra subido encima de él por detrás, como una manera de insinuar dichas relaciones. Pero, en cualquier caso, la incomodidad siempre queda del lado del que mira, y la naturaleza provocadora de estas imágenes es comparable, o incluso menor, de la de muchas otras que se exhiben en las ferias de arte contemporáneo. La diferencia, en este caso, sería la desnudez del hombre combinada con el contacto con el perro, así que la desorbitada reacción podría explicarse por esa especial incomodidad o resquemor derivado del rechazo visceral a esa confusión de límites entre los seres humanos y los demás animales.

²³⁷ El vídeo puede verse completo en lo que parece el canal oficial de Schneemann en Youtube: "Infinity Kisses - The Movie". <https://www.youtube.com/watch?v=m4wuJH4M8I> Último acceso 23 de agosto de 2014.

²³⁸ La edición a la que me refiero implica, además del montaje y la banda sonora, el duplicado de detalles ampliados de las fotografías, que se adjuntan a las mismas con un acabado más borroso.

²³⁹ Weintraub, Linda. "Carolee Schneemann: Interspecies Eros". *Animal, Anima, Animus*. (Pori: Pori Art Museum, 1998): 133.

²⁴⁰ Stamets, Bill. "Art Facts: Carol Schneemann drives men crazy". *Chicago Reader*, 5 de noviembre de 1992. <http://www.chicagoreader.com/chicago/art-facts-carol-schneemann-drives-men-crazy/Content?oid=880804> Último acceso 23 de agosto de 2014. Traducción de la autora.

(*Family of the Future*) tendría un matiz similar, en cuanto a que formaría parte de una recreación fantasiosa de cómo sería la vida de una pareja mixta hombre-perro en un futuro que no existe²⁴¹. Por el contrario, lo que hace Schneemann es centrarse en un comportamiento que inicia su gato, que expresa el tipo de relación establecida con él, y que ella decide abrazar, en lugar de rechazarlo por las imposiciones de la sociedad. En lugar de un evento preparado o puesto deliberadamente en escena, se trata de una documentación de algo que sucede todos los días, todas las mañanas, que forma parte de la rutina y de la intimidad de la artista y de su gato. La sucesión de instantáneas desenfocadas, montadas una detrás de otra en el vídeo, mediante las cuales Schneemann esquiva el uso del lenguaje humano, "privilegia la exploración de acciones de tacto iniciadas por los animales²⁴²". Así, muestra otro tipo de comunicación, y al hacerlo, crea una conexión más directa, sensorial, sin rodeos intelectuales:

Estas acciones, registradas fotográficamente, son experimentadas por el espectador a través de poderosas experiencias sensoriales propias. Al encontrar las imágenes, los espectadores involuntariamente sienten al gato lamiendo el interior de sus propias bocas²⁴³.

Es posible que eso suscite y acentúe el rechazo en quienes sientan esa confraternización con otros animales como repulsiva y confusa. Pero, si se deja a un lado esa repugnancia derivada de determinados prejuicios humanos (para un gato, el gesto no pasaría de ser una expresión de afecto más), se puede percibir la intimidad y cercanía de las escenas. Repetidas mañana a mañana, beso a beso, hasta construir la infinidad a la que hace referencia la artista, acompañada en el vídeo por una sugestiva banda sonora trufada de lo que recuerdan a ronroneos que arrullan la sensación que se transmite. Al acoger tan cálidamente esas muestras de cariño interespecies, Schneemann estaría "negándose a rechazar el papel que su gato estaría representando y a dirigir ciertos aspectos de la relación entre ambos, como hubiera hecho si hubiera desestimado el comportamiento no convencional del gato (no convencional desde un punto de vista humano²⁴⁴)". Por lo que la artista, en lugar de trampear a sus gatos para que hagan algo que

²⁴¹ Como parte de la serie Kulik creó una instalación, una casa adaptada a las necesidades de la pareja, decorada por algunas de las fotografías discutidas. Algunas fotografías de la instalación se pueden ver aquí: http://csw.art.pl/new/2000/kulik_e.html Último acceso 23 de agosto de 2014.

²⁴² Schlosser, Julia. "Tangible Affiliations. Photographic Representations of Touch Between Human and Animal Companions". *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. (Nueva York: Columbia University Press, 2012): 44-45.

²⁴³ *Ibíd.*

²⁴⁴ *Ibíd.*

parece humano, se limita a aceptar lo que los gatos le ofrecen. Lo cual se manifiesta finalmente como algo perturbador, a la par que revelador, y constituye otro ejemplo más de una obra de arte construida a través de una colaboración entre un ser humano y las aportaciones determinantes de otras criaturas, quienes suelen saltarse el guión que había sido establecido, en el que se suponía que debían actuar de una determinada manera.

Un contratiempo, éste de la improvisación animal (y en concreto, canina), que también afecta a Wegman en las obras que ejecuta junto con Man Ray. Es algo que salta a la vista en la lectura-conferencia, planteada como una performance, que Wegman realizó el 15 de febrero de 1977 en el espacio que por aquel entonces tenía la organización Franklin Furnace en Nueva York²⁴⁵ [Fig. 298]. El evento se anunciaba como una lectura de *Guerra y Paz*, y además de unas hojas, el artista llevaba consigo un grueso libro; es de suponer que se trataba de una edición del clásico de Tolstoi. En un fragmento de vídeo (de unos siete minutos y medio de duración) se ve a Wegman sentado, leyendo breves historias y diálogos contenidos en sus papeles, mientras Man Ray se encuentra a su lado, de espaldas a él y mirando al público²⁴⁶. Wegman desgrana, en un tono tirando a neutro (que a veces convierte en nasal pinzándose la nariz, o que ahoga con su mano), frases extraídas de sus pequeñas historias absurdas y de sus vídeos, como *Pocketbook Man*, *Born with no Mouth* o *Crooked Finger, Crooked Stick*. Frases entre las que intercala otras destinadas a atraer hacia él la atención de Man Ray, pensadas para que el perro reaccione y provoque a su vez una reacción en el público que llena la sala, sentado en sillas y apiñado por el suelo y junto a las paredes.

Desde el principio, la estrategia del artista parece funcionar a medio gas. Man Ray arquea el cuello y se vuelve alguna que otra vez hacia Wegman, durante un instante. Como cuando el hombre pregunta en voz alta "¿Quieres ir a la playa?". O cuando tiempo después se detiene a deletrearle la palabra playa ("B-E-A-C-H"), o le sigue preguntando "¿Quieres ir a ver a Gayle?" (la mujer de Wegman), "¿Dónde esta Gary?", o "¿Quieres ir a dar una vuelta en bici?" Cuestiones ante las cuales Man Ray se vuelve a mirar brevemente a Wegman cada vez, para después seguir centrando su atención en un sector concreto del público, inquieto. Pasados unos segundos, y tras una cuantas frases más, Wegman aparta las hojas e interrumpe la lectura, algo contrariado. Mientras

²⁴⁵ Sant, Toni. *Franklin Furnace and the Spirit of the Avant-garde: A History of the Future*. (Bristol: Intellect Books, 2011): 83.

²⁴⁶ El vídeo se puede ver aquí: "Artists Reading by William Wegman". *Franklin Furnace*. <http://vimeo.com/21831357> Último acceso 24 de agosto de 2014.

explica: "Se supone que él debería estar más interesado en mí. Creo que..." [mientras señala en la dirección en la que no deja de mirar el perro] "... está ahí arriba...". Para a continuación llamar por su nombre al perro ("Ray"), provocando las risas del público cuando éste, por fin, le hace algo más de caso y se vuelve hacia él. Una reacción que parece relajar el ambiente y consigue que las risas sean más fluidas. Ante lo cual, Wegman procede a leer su presentación "formal" y a explicar que los fragmentos que ha leído y que va a leer se corresponden con dichos o declaraciones que escribe para divertirse y hacer pasar el tiempo en los momentos en los que no encuentra la inspiración para pintar. La acción y la lectura continúa, pero la mayor parte del vídeo la atención de Man Ray permanece fija en el público, y en especial, en una zona concreta de la habitación.

Hacia el final, el artista mezcla varios fragmentos diferentes de texto, que re-lee en al menos un par de ocasiones. Wegman vuelve a mostrar su contrariedad cuando Man Ray tampoco reacciona a la palabra "pelota" (*ball*), en una especie de chiste en la forma de una conversación entre dos personajes. La primera vez, tras acabar la conversación con la palabra "pelota", Wegman espera unos segundos, como a la expectativa de que ocurra algo que no se materializa. Para después volverse con una media sonrisa algo ácida hacia Man Ray, que sigue fijo en el público, y exclamar irónicamente "qué mono" ("*cute*") mientras lo acaricia un poco. En la segunda intentona, tras decir "pelota", Wegman mira directamente a Man Ray, que continúa a lo suyo, y finalmente, al ser ignorado, le llama por su nombre ("¡Ray!"). Lo que sí le granjea unos segundos de atención por parte del perro. A continuación Wegman recoloca sus papeles y da un par de toques a Man Ray con algo indeterminado que deja enfáticamente sobre la mesa, como para hacer ruido y que el perro se centre en el objeto y en esa dirección. Sin éxito alguno porque, unos instantes, después Man Ray vuelve a darles la espalda a él, a los papeles y a la mesa, y continúa mirando hacia el otro lado. Wegman procede a leer sobre su pasión por la lectura, y cómo siente una alta estima por los escritores, y cómo bastan sus nombres para sentir "asombro" ("*awe*") "y le hagan girar la cabeza". Para tras eso pronunciar, con gran énfasis en la sílaba final (que también es una rima): "George Bernard Shaw". Evidentemente, otra vez se trata de un pie para que entre Man Ray, para que el perro vuelva a mirarle. Pero éste vuelve a fallarle miserablemente y se queda quieto, aunque Wegman le espera y le mira con fijeza. Por lo que el artista exclama "¡no está haciendo nada! Olvidá... bueno". Mientras expresa su frustración, entre las risas del público, golpeando el

asiento de su silla con la mano, y procede a terminar con la lectura y la performance, poniéndose de pie y declarando que también le gusta Tolstoi. Para después declamar de memoria, en el mismo tono átono, el fragmento inicial de *Guerra y Paz*, la diatriba que le dirige Anna Pavlova Scherer (dama de honor de la emperatriz Marya Fedorovna) al príncipe Vasili Kuragin a modo de saludo. Sólo que ésta vez, usada a modo de conclusión.

Ni siquiera los aplausos parecen perturbar a Man Ray, que se limita a bostezar y a seguir con la mirada a Wegman según éste se abre camino por delante de la mesa, tratando de no pisar a nadie, puede que sintiéndose algo decepcionado. Sólo puedo elucubrar acerca de las expectativas que el artista tenía respecto del comportamiento de Man Ray. Pero todo parece indicar que quería que pasara algo similar a lo que se ve en uno de sus vídeos, *Man Ray, Do You Want To?* (1973), de unos dos minutos de duración. En una secuencia que es un primer plano de la cabeza del weimaraner, se oye la voz de Wegman haciéndole al perro una serie de preguntas acerca de posibles actividades a realizar, o personas a las que ver, buscar y visitar. Todas ellas intercaladas con frecuentes interpelaciones por medio de su nombre:

[...] Man Ray, ¿quieres hacer algo? ¿Quieres ir fuera? ¿Dónde quieres ir? ¿Al parque? ¿O quieres ir a la playa? ¿O quieres ver a Gayle? O Man Ray ¿quieres ver a Judy? ¿O por qué no Teddy? Man Ray, ¿quieres ver a Teddy? [En este punto Man Ray se marcha, desaparece del plano y Wegman le vuelve a colocar en posición, para después reajustar el encuadre de la cámara] Man Ray quieres... ¿O quieres sentarte aquí? ¿O quieres venir aquí? Man Ray, Man Ray, quieto [quédate=stay]. ¿Quieres ir al parque? Man Ray ¿Quieres ir a ver a Gayle? ¿Quieres ir a ver a Teddy? ¿Quieres ir a ver a Judy? ¿Quieres ir a ver a Gayle? ¿Quieres ir a ver a Ralph? ¿Quién es Ralph? No lo sé. ¿Quieres ir a ver a Bill? ¿Y por qué no a Gary? Man Ray, ¿quieres ir? ¿Quieres ir a ver a Gary? O, podemos, podemos hacer eso, o podemos... Man Ray, ¿quieres ir a la playa? ¿Y por qué no un paseo en bici? ¿Quieres ir a dar un paseo en bici? ¿Por qué no vamos a dar un paseo en bici? ¿Por qué no vamos? Vamos. [confuso] Pero primero, quieto ahí. No lo sé. Quizás deberíamos, bueno, podríamos. Man Ray, podríamos, Man Ray, podríamos uh. Man Ray ahora, podríamos. No queremos eeh, no tenemos que ir ahora. Man Ray, ¿quieres? Sólo si quieres. ¿Estás seguro de que quieres, Man Ray? ¿Por qué no? ¿Por qué no vamos allí? Podríamos... uh... Vamos a... Te diré lo que... ¿quieres salir? Vamos. ¿Por qué no vamos a dar una vuelta en bici? ¿Quieres ir a dar una vuelta en bici? Te llevaré a dar una vuelta en bici. ¿Quieres ir a ver a Teddy? Man Ray ¿Quieres ir a la playa? Playa. Playa. Uhu. Man Ray. ¿Quieres ir a la playa? ¿Por qué no vam...? [Man Ray reacciona, gime brevemente y sale corriendo, se intuye que en dirección a Wegman] OK²⁴⁷.

²⁴⁷ Transcripción del vídeo tal y como aparece en *William Wegman: Video Works 1970-1999*, (ArtPix, 2006). Traducción de la autora.

Durante todo el vídeo, el perro tiene la mirada fija en un punto por encima de él, donde se intuye que se encuentra Wegman. Con cada nueva pregunta, Man Ray inclina la cabeza a un lado, y en la siguiente al otro, como tratando de no perder detalle de lo que escucha. Cuando la atención del can se dispersa, el artista recurre a su nombre para centrarle otra vez y seguir con su cascada de interpelaciones²⁴⁸. El efecto resulta cómico. O al menos, nos resulta cómico a los humanos, como atestiguan los mil y un vídeos que se pueden encontrar en internet al respecto²⁴⁹. Por lo general, parece que los perros recurren a esos movimientos cuando un ruido les desconcierta, o tratan de localizar la fuente de un sonido determinado, de una manera similar a cuando los humanos giramos la cabeza de un lado a otro²⁵⁰. O cuando el tono o emoción de una determinada pregunta o frase les lleva a prestar una especial atención a la persona que habla. Se diría que éste es el caso de Man Ray, que parece estar siendo ligeramente torturado por el torrente de actividades agradables que le ofrece su humano. Pero que son sólo eso, ofertas que se quedan en el aire, frases que no se concretan. Es de suponer que el efecto que quería conseguir Wegman con su lectura-conferencia en Franklin Furnace era precisamente éste: el perro centrado en él, en sus palabras, inclinando la cabeza con cada frase. De hecho, algunas de las frases empleadas por Wegman en el vídeo y en la conferencia coinciden, y es cuando pronuncia la palabra "playa", o pregunta por Gayle, cuando sí que obtiene una de las pocas respuestas o reacciones por parte del weimaraner, en la línea de sus expectativas.

Bill, Gayle, Judy, Teddy, Gary, Ralph... nombres de personas, y quizás perros, conocidos o cercanos; playa, parque, bici, pelota.... ¿Vamos? ¿Quieres? Quieto. Ven. Los perros no hablan, eso se dice, y sin embargo, como Wegman, les hablamos. Les preguntamos qué quieren hacer, les damos órdenes, les pedimos cosas, les alabamos con palabras, les decimos que "¡No!" hagan algo, o les reprochamos que se hayan portado mal, en nuestra opinión. Los perros no hablan pero... ¿nos entienden? Se alegran o se excitan cuando decimos en voz alta que vamos a ir a la calle, al parque, o a la playa. Nos obedecen (si quieren), vienen cuando les llamamos (si no están distraídos o tienen

²⁴⁸ En un vídeo posterior (*Calling Man Ray*, 1973-4) Wegman y una mujer se hallan de espaldas a la cámara y de frente a Man Ray, situados entre ellos. Ambos se turnan para llamar al perro, que mira alternativamente a uno y otro hasta que mira hacia delante, como desconcertado, momento que Wegman elige para cortar la pieza. Otro ejemplo de un efecto conseguido mediante una de las palabras que el perro conoce, en este caso, su nombre.

²⁴⁹ Basta buscar "*dogs tilting the head*" para encontrar miles de resultados.

²⁵⁰ Mi perro Eros lo hace con frecuencia cuando oye perros o pájaros en la televisión.

algo más interesante que hacer). Y cuando decimos un nombre en voz alta, a veces miran en la dirección de esa persona, perro, gato, cosa, la buscan o van hacia ella. En realidad, los perros nos entienden mucho más de lo que creemos, y no sólo porque huelan, sientan, escuchen y vean más allá de las palabras, la emoción, la (in)seguridad, el miedo, la alegría, la tristeza. Sino porque saben lo que significan ciertas palabras. Un ejemplo impresionante y extremo sería el de Chaser, un border collie que habría demostrado ser capaz de aprender el nombre correcto de más de mil objetos, diferenciar entre acciones y nombres, entender y aplicar lo que significa una categoría que engloba objetos similares, y aprender el nombre de algo por exclusión, eliminando antes todos aquellos objetos de los que ya conocía el nombre²⁵¹. Ciertamente se cree que los border collie constituyen la raza de perros más inteligente, y que Chaser hubo de recibir un entrenamiento de 4-5 horas diarias durante tres años para adquirir su vocabulario. Pero está al alcance de cualquier perro aprender el significado de unas cuantas órdenes, y de las palabras y frases que más le interesan, y que relaciona con las actividades u objetos que prefiere, o incluso que teme²⁵².

Así, Wegman, al darse cuenta de esto, recurre a esas frases y palabras como si se tratara de resortes que movilizaran a Man Ray, con los que controlarlo e idear nuevos trucos para sus vídeos. Como en *Come in* (1970-1), en el que el artista se sienta en una silla, con Man Ray tumbado en el suelo un poco más allá. Y va desgranando una historia inconexa de un marido que se ha marchado. Da una serie de consejos e instrucciones a alguien imaginario sobre lo que habría que hacer. En cierto punto habla de tener "pelotas" ("balls") para enfrentarse al asunto, y saca una pelota con la que empieza a jugar mientras se las ingenia para insertar la palabra una y otra vez en la historia. Todo lo cual llama la atención de Man Ray, que se medio incorpora y empieza a seguir con excitación los manejos de Wegman con la pelota²⁵³. El artista entonces, empieza a preparar el gran final, cuando el marido ausente llegue por fin a la puerta, se

²⁵¹ Pilley, John W., y Alliston K. Reid. "Border collie comprehends object names as verbal referents". *Behavioural Processes* 86.2 (2011): 184-95. Algunos vídeos que muestran a Chaser en acción serían: https://www.youtube.com/watch?v=77u2QJ13x_I; <https://www.youtube.com/watch?v=Hi8HFdPMsiM> Último Acceso 25 agosto de 2014.

²⁵² La perra de unos amigos se agacha o esconde donde puede en cuanto oye decir las palabras "procedimiento veterinario".

²⁵³ Además de a golosinas, Wegman recurre también a pelotas para controlar a Man Ray. Lo hace en *Dog Duet*, pero también trama en torno a ellas narraciones, como en *Symbolize* (1973-74), donde le explica a Man Ray que la pelota que tiene en sus manos simbolizaría la tierra, para concluir su explicación arrojándosela al perro, que éste atrapa. En *Marbles* (1974-75) recurre a canicas, que pasan rodando por encima de una mesa justo por delante de Man Ray, hasta que éste detiene una.

agazapa anticipando el momento y concluye "y entonces dirás ¡Entra! [¡Come in!]", tras lo cual Man Ray sale disparado como un poseso, ladrando, convencido de que eso significa que hay alguien del otro lado de la puerta a quien tiene que poner en su sitio, y recibir de acuerdo con sus modales perrunos²⁵⁴.

Además de esas frases o palabras "llave" ante las que Man Ray reacciona²⁵⁵ (cuando la estrategia funciona), en otros vídeos Wegman enfoca el asunto en el lenguaje en sí mismo. Es el caso de *Spelling Lesson* (1973-74), durante el que el artista se sienta junto a Man Ray delante de una mesa y un cuaderno, y le señala los aciertos y errores que el perro en teoría ha cometido al escribir varias palabras. Todas ellas (las tres) del tipo que Man Ray conoce, y ante las que reacciona, como lugares y órdenes: parque (P-A-R-K), fuera (O-U-T) y una vez más, playa (B-E-A-C-H, que presuntamente el perro ha deletreado como B-E-E-C-H, haya²⁵⁶). Wegman imparte su explicación con paciencia, mientras Man Ray le mira fijamente e inclina su cabeza a un lado y a otro, como en *Man Ray, Do You Want To?* Por un lado, se trata de un gag cómico. El profesor es un humano y el alumno, sentado formalmente en su silla, no es un niño, es un perro. Lo que convierte la escena en una sustitución, en una parodia, que el comportamiento del can, con sus movimientos de cabeza, su atención fija en el hombre, y sus ocasionales gemidos, hace todavía más graciosa. A esto se le suma el hecho de que los perros no escriben, no deletrean, no pueden. Sin embargo, y tal y como afirma Wegman en una declaración que reproduce en páginas anteriores, se intuye en el perro el potencial de "llegar a ser más de lo que era", de "trascender su naturaleza animal". Wegman incluso le imagina formando frases, dirigiéndole preguntas sin demasiado esfuerzo, y eso también queda recogido en el vídeo. Man Ray no sólo puede reconocer esas palabras si se pronuncian en voz alta, sino que tiene otras formas de comunicarse. Como gemir, mirar con insistencia al artista, o colocar su pata sobre él para exigirle que le preste atención, que se deje de tonterías. Lo cual obliga al artista a insertar la reacción de

²⁵⁴ Con frecuencia Wegman recurre a Man Ray como coda final de sus historias o vídeos, bien instándole a reaccionar, bien dejando que el perro decida cuando ha acabado lo que sea que está haciendo. Con una estructura similar a *Come in*, el vídeo *Wake up* (1973-74) es una especie de viñeta en la que se ve a Man Ray durmiendo en una cama, cubierto por una manta, hasta que el despertador suena y "sale por patas".

²⁵⁵ Wegman utilizaba una estrategia parecida cuando sacaba fotografías de Man Ray. Consegua que mirara hacia la puerta diciendo "¿quién está ahí?", o modulaba su postura y sus expresiones alabándole o regañándole: Wieder, Laurance. *Man's best friend*. op. cit., 9.

²⁵⁶ En una entrevista Wegman explica la anécdota detrás de *Spelling Lesson*: yendo en coche de camino a Syracuse, iba diciendo en voz alta el nombre de las calles hasta que llegaron a Beech Street, y al escucharle decir eso, que sonaba igual que playa ("beach"), Man Ray se volvió loco, al ser ése su lugar favorito: "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". op. cit.

Man Ray en el contexto de la ficticia lección articulando un "sí, te perdono, pero no lo vuelvas a hacer".

En cualquier caso, el vídeo produce una cierta suspensión de la credulidad, algo de confusión entre lo posible y lo imposible. En el pasado, una idea de ese tipo hubiera tardado muy poco tiempo en ser descartada. A no ser que se creyese en fantasías y leyendas. Pero en la actualidad induce a la reflexión, a plantearse dónde están los límites de algunos animales. Puesto que existen perros como Chaser, con vocabularios de más de mil palabras y capacidad de distinguir tipos de palabras, y categorías. O loros como Alex, quien antes de morir había empezado a demostrar que entendía que las palabras estaban formadas por unidades más pequeñas, y que podía deletrear.

Aunque en vídeos como *Come in* o *Spelling Lesson* las estratagemas de Wegman que se apoyaban frases reconocibles resultaban bastante exitosas, no siempre sucedía así. Después de todo, el plan trazado no funcionó en la conferencia en Franklin Furnace, en la que Man Ray (distráido) optó por no prestar demasiada atención al artista. A pesar de que éste pusiera en práctica todo su arsenal (playa, normal y deletreada, preguntas acerca de ir a ver a amigos, pelota y demás). En algunos otros vídeos, realizados en un contexto más propicio y familiar, queda patente que no todo es un camino de rosas. Incluso en *Man Ray, Do You Want To?*, Wegman tiene que recolocar al perro en medio de la ristra de preguntas, porque éste sale corriendo antes de tiempo. En realidad, Man Ray no hace sino ejercer la agencia que Wegman le otorga con sus preguntas, y se larga cuando ya ha tenido suficiente, como si dijera "vale pero ¡vamos! ¡vamos ya!". Sin embargo, a continuación, una vez recolocado y en el clímax de la secuencia, a Wegman le cuesta conseguir que el perro salga corriendo justo cuando se suponía que tenía que hacerlo, cuando le vuelve a sugerir la opción de la playa. Por lo que se ve obligado a insistir y a repetir con énfasis la palabra playa, a entonar un "uhu" con el que llamar su atención, y a reformular la pregunta. Que, esta vez sí, se queda a medias ante el repentino despegue de Man Ray. Lo cual configura, en conjunto, una mezcla de lo que está preparado y de lo que es espontáneo. Un tira y afloja entre lo que estaba planeado y lo que se improvisa, entre lo que se hace como quiere Wegman, y de lo que sale como quiere Man Ray. En un torbellino de equilibrios y desequilibrios entre las agencias de ambos.

Ante todo lo anterior surge la pregunta de si, para realizar los vídeos con Man Ray (sobre todo, los más coreografiados), fueron necesarias muchas repeticiones. Al menos, de otros vídeos existe

constancia de que habría más de una versión, y por la manera de hablar de Wegman al respecto, parece lógico. Dado que, poco a poco, iba explorando las posibilidades del vídeo como medio. Así como puliendo aspectos como su entonación, expresiones, etc.²⁵⁷. Puede que lo mismo también fuera cierto de los vídeos de Man Ray. No obstante, y como es obvio por los resultados, Wegman no buscaba que Man Ray se ajustase siempre a la perfección a lo que requería de él, sino que optaba por dejarle cierto margen. Por decantarse por aquellos vídeos en los que (por decirlo de alguna manera), se le veían las costuras al tipo de relación establecida entre ambos. De hecho, preguntado acerca de si creía que los de Man Ray eran sus mejores vídeos, declara que es posible que fuera así. Puesto que, quizás, el perro ayudaba a aliviar cierta pretensión que existía cuando estaba él solo. Para después apuntar que "los más exitosos eran aquéllos con un mayor grado de coordinación entre nosotros"²⁵⁸. De ahí que Wegman se decidiera a conservar esos momentos, a llamar la atención sobre ellos. Por supuesto, quien tenía la última palabra y decidía qué grabación recibía el sello de aprobación y pasaba a ser exhibida como obra de arte era Wegman. Pero, claramente, Man Ray marcaba el proceso y desbordaba en muchas ocasiones los planteamientos del artista, sorprendiéndole.

Como sucedió con *On the Ball* (1973-4), aunque fuera en un pequeño detalle que podía parecer irrelevante. Sin embargo, la reacción final de Man Ray en el vídeo suponía un punto y a parte que marcaba la diferencia, y que funcionaba a modo de conclusión del ejercicio:

Lo que hice fue pedir a Man Ray que colocara cada pata, cuatro patas tiene, en la bola de bolos, y las mantuvo ahí tanto tiempo como le pareció, que resultó ser alrededor de treinta segundos. Después de romper cada pose se sienta, y lo interpreto como que eso significa que todavía sabe que está bajo la orden de hacer algo, y responde con la forma más familiar de obediencia que conoce, y eso es sentarse. Después de haber pasado por las cuatro patas hago que se siente en la bola de bolos, porque en cierto modo eso es lo que sigue, y lo que me llamó la atención como algo interesante fue que después de romper esa pose no se sentó, se tumbó. No sé por qué, pero parecía tener sentido. No creo que hubiera funcionado si lo hubiera hecho como fotografías porque el efecto de la pieza tenía mucho que ver con el tiempo y la ruptura de la pose²⁵⁹.

²⁵⁷ Wegman menciona dos versiones de un vídeo en el que aparece contando según examina un bolso en: Bear, Liza. "Man Ray Do You Want To".. op. cit., 41.

²⁵⁸ *Ibíd.*

²⁵⁹ Bear, Liza. "Man Ray Do You Want To".. op. cit., 45. Traducción de la autora.

Es como si así, Wegman estuviera tanteando la personalidad y las complejidades de Man Ray, explorando los límites de las órdenes que le da, poniendo a prueba la comunicación y la relación establecida entre ambos. El artista intenta algo similar en *Ball Drop* (1974-5), vídeo en el que se ve a Man Ray sosteniendo una pelota algo pesada en la boca (seguramente por orden de Wegman), hasta que decide dejarla caer. Teniendo en cuenta el tipo de experimentos a los que se entrega el artista, la paciencia resignada de Man Ray resulta ideal, y es comprensible que Wegman pudiera haber sentido cierto reparo ante la idea de someter a otro ser humano a esos mismos procedimientos. Para su perro serían más bien pequeñas tareas que cumplir, que le ordenan y que realiza hasta donde le parece adecuado, igual de razonables que cualquier otra. Como dice Wegman, Man Ray no se cuestiona posibles "motivos ulteriores", sólo hace lo que le piden, de la manera y hasta el punto en el que le parece apropiado. O, si le parece bien, soporta lo que le toca, como en *Snowflakes* (1973-4). Pieza en la que, sentado en el sofá, le llueven pequeños fragmentos de papel que al principio atrapa, pero que luego decide ignorar.

Una de esas ocasiones en las que Man Ray se salió del guión (y seguramente, también una de las más vistas), ocurrió durante la estelar participación de Man Ray y William Wegman en el programa de David Letterman, en 1982²⁶⁰. Además de una breve entrevista al artista, la aparición también incluía un par de intervenciones por parte de Man Ray. De hecho, la primera era la apertura en sí del programa, y pillaba por sorpresa a un público que estallaba en carcajadas. Mostraba a Man Ray repitiendo la hazaña de *Drinking Milk*: beberse todo el contenido de un vaso de leche. Pero esta vez sentado encima de la mesa del presentador. Más avanzado el programa, Wegman salió a hacer su entrevista, y a presentar alguno de los vídeos de Man Ray. Tras introducir *Spelling Lesson*, y que su visionado provocara más carcajadas entre el público, de repente Man Ray se materializa detrás del asiento del artista. Lo que obliga a Letterman a cambiar el curso del programa y señalar su presencia, riendo, para a continuación explicar que tenían preparada una estrada más elaborada (y arriesgada), que finalmente Man Ray ha truncado. Wegman saluda al perro y se levanta con rapidez, para tratar de reconducir la situación, mientras Letterman continúa diciendo que el perro "iba a seguir este camino de leche pero él... ya está aquí fuera". De fondo, a Wegman se le oye bromear, algo descolocado, con que lo que ha sucedido es que el perro estaba deseoso de ver a Letterman, y se lleva al weimaraner hacia el

²⁶⁰ "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". op. cit.

rastros de leche inspirado en *Milk/Floor*. Pero ya ha salido todo del revés, y aunque Man Ray empieza a lamer la leche en dirección a la mesa de entrevistas (entre nuevas risas), enseguida pierde el rastro y retrocede, por lo que el artista tiene que acudir otra vez al rescate y darle la vuelta para ponerle en camino. Justo antes de presentar el siguiente vídeo, un fragmento de *Dog Duet* con Man Ray y el braco alemán, del que dice haber olvidado el nombre. Un momento en el que las risas de los espectadores, y del propio Letterman, se suman al dueto, envolviendo los coordinados movimientos de los perros.

Una vez más, el directo traiciona a Wegman, y Man Ray hace un poco lo que le place. En lugar de lo que se suponía, de lo que estaba planeado. En sus vídeos, el artista siempre se había preocupado por conservar un cierto margen de espontaneidad, de caos, y de documentar las preferencias y decisiones tomadas por Man Ray a consecuencia o a pesar de las órdenes. Pero un evento en vivo añadía incluso un peldaño más de descontrol, dado que la toma no puede repetirse, o editarse a conveniencia. Por suerte para Wegman, el resultado final de la entrevista y de las intervenciones de Man Ray no sufrió en exceso, resultó entretenido para el público presente, y es de suponer que también para el que lo vio desde sus casas. Tal y como le confiesa Wegman a Letterman, Man Ray es ya una estrella consagrada. Sus vídeos y fotografías se exhiben internacionalmente, y e incluso forman parte de la colección del MoMa. Una repercusión que, en origen, pilló por sorpresa al artista, y de la que llegó a resentirse. Wegman se convirtió en "el tío del perro", y el interés, dentro del mundillo artístico y fuera de él, se enfocó en sus colaboraciones con Man Ray. Al tiempo que se dejaban de lado el resto de sus obras²⁶¹. De ahí que, avanzados los años setenta y desde algún tiempo establecido en Nueva York, el artista optara por encerrarse en su estudio por extensos periodos de tiempo, trabajando por su cuenta en sus dibujos. Periodos que Man Ray acusaba, necesitado de cariño, aprobación y atención constante, y en los que caminaba mohíno por el interior de la casa, echando de vez en cuando un vistazo a la habitación en la que trabajaba Wegman, como esperando que su humano le proporcionara algo que hacer. En palabras de Wegman:

En 1978 no lo fotografié [a Man Ray], como un reto, y [el perro] estaba muy infeliz. Odiaba no trabajar. Al igual que un montón de gente que está sin trabajo, él estaba hosco, abatido.

²⁶¹ Wieder, Laurance. *Man's best friend*. op. cit., 8.

Empezó a morder, atacó a cuatro o cinco carteros; me vi obligado a obtener otro divorcio²⁶².

Poco después, sin embargo, Wegman terminaría por abrazar esta deriva en su carrera en lugar de oponerse a ella. Uno de los hitos en esta nueva fase fue la invitación que Wegman y Man Ray recibieron para hacer uso de una gigantesca cámara Polaroid de 20 por 24 pulgadas en la sede de la compañía en Cambridge, Massachusetts ²⁶³. Las colaboraciones anteriores de ambos y el entrenamiento recibido por Man Ray desde cachorro facilitaron el trabajo en el estudio, dando como resultado impresiones únicas ²⁶⁴ que destacaban por su colorido y extravagancia, y en las que Wegman llegó a disfrazar a Ray de rana²⁶⁵.

La fama alcanzada por Man Ray sería uno de esos casos en los cuales un animal no humano favorece la atención y el espectáculo, o la polémica. De lo cual he planteado y analizado varios ejemplos. Se podría aventurar que cuando Wegman acogió con los brazos abiertos la irrupción de Man Ray en sus vídeos, y comenzó a utilizarle en los mismos, el destino artístico de ambos estaba sentenciado. Incluso aunque Wegman hubiera persistido en su renuncia a los perros tras resentirse por la fama de Man Ray, o después de la muerte de éste, hubiera podido suceder (y no hubiera sido raro) que la parte más recordada de la obra de Wegman fueran sus colaboraciones con el weimaraner. A los humanos, el resto de animales nos resultan llamativos, no podemos evitar mirarlos, prestarles atención, interesarnos por sus reacciones y movimientos. Las primeras piezas de Wegman con Man Ray presentaban, además, un cierto carácter voyeurístico ("¿qué está haciendo?"), que se diría derivado del proceso de descubrimiento y adaptación inicial de la nueva mascota, del perro al humano y del humano al perro; proceso experimentado y compartido por todos aquellos que empiezan a convivir con otros animales. Con frecuencia este carácter se combinaba y expandía con una adivinanza o enigma visual teñido de humor por el artista ("¿por qué narices hace eso?"), o con rasgos que acentuaban y enmarcaban la vulnerabilidad de Man Ray. Así como su paciencia, sus esfuerzos por

²⁶² Palabras de Wegman transcritas por Susan McHugh: McHugh, Susan. "Video dog star: William Wegman, aesthetic agency, and the animal in experimental video art". *Society and Animals* 9.3 (2001): 229-52. Según aparece en Wegman, William. *An afternoon with William Wegman (Interview with Matthew Teitelbaum)*. (B. Bogdanov, 1991). [videocassette]. Boston: ICA.

²⁶³ Wegman, William, y Rosetta Brooks. *William Wegman Polaroids*. (Nueva York: Harry N. Abrams, 2002).

²⁶⁴ La Polaroid gigante funciona como cualquier otra Polaroid. Las impresiones resultantes son los originales. No hay negativos, ni la posibilidad de hacer copias.

²⁶⁵ Wegman tendía a cubrir el cuerpo de Man Ray para ocultar que se hacía viejo, lo que le costaba asumir. Wieder, Laurance. *Man's best friend*. op. cit., 8.

complacer, su necesidad de atención y cariño... cualidades todas ellas consideradas como perrunas. De ahí que un visionado de los vídeos de Man Ray no sea casi nunca silencioso, pues las risas de los espectadores alternan con onomatopeyas de asombro y con "Oooooohs", de los que se reservan para alabar las monerías de los niños pequeños y otros pequeños animales.

No puedo evitar, pues, ver en las colaboraciones de Man Ray y Wegman a unos pioneros de las imágenes virales de gatitos y otras mascotas tan populares hoy en día en internet. Uno de los ejemplos más notables y tempranos sería el de Oolong el conejo (1994-2003), la mascota del japonés Hironori Akutagawa, que se convertiría en todo un fenómeno debido a las fotografías que su dueño subía a su página web, y en las que se le veía sosteniendo los más inverosímiles objetos sobre su cabeza [Fig. 299]. Comida (gofres, dorayakis, galletas, frutas); juguetes (con frecuencia, pequeños conejos de peluche); tazas y platos; un rollo de papel higiénico o incluso una calavera de conejo, en una especie de vanitas [Fig. 300]. Una actividad, e imágenes, que recuerdan a algunos de los trucos utilizados por Wegman con Man Ray en sus fotografías y vídeos. Como sentarlo sobre una bola de bolos, retratarlo contemplando una pequeña figurita que reproduce la cabeza de un perro [Fig. 301], o colocarle también cosas en la cabeza (algo que repetiría más adelante con sus otros perros) [Fig. 302 y 303].

Además de tener ese tipo de características en común, otro aspecto curioso es también suelen generar el mismo rango de reacciones, dada la implicación de las mascotas. Por un lado de sentida aprobación, porque son percibidas como graciosas o porque conmueven, o un poco de ambas. Como el público Letterman, a ratos riéndose a carcajadas, a ratos entonando emotivas exclamaciones. Por otro, de visceral rechazo o disgusto, ante lo que se creen pruebas palpables de las torturas o molestias a las que creen que han sido sometidos los animales protagonistas. Wegman hubo de escuchar las quejas derivadas de "poner en riesgo a Man Ray" en vídeos como *Bottle Treat*²⁶⁶, y Akutagawa se vio forzado a explicarse en su página web, y a aclarar que bajo ninguna circunstancia su conejo Oolong sufría daño alguno cuando preparaba o sacaba las fotografías²⁶⁷.

²⁶⁶ A Wegman también se le reprocha haber puesto de modo a los weimaranes que, según sus críticos, habría supuesto un mayor número de abandonos. Esta raza es especialmente activa, y si no hacen el suficiente ejercicio pueden resultar difíciles de manejar. Pero el problema no estaría en Wegman, o en su trabajo, si no en la falta de sentido común de la gente que decide comprarse un perro como si se tratara de un mueble, de un objeto más.

²⁶⁷ Así se recoge en la Wikipedia, citando la versión inglesa de la página de Akutagawa: http://en.wikipedia.org/wiki/Oolong_%28rabbit%29 Último acceso 27 de agosto de 2014.

Con los vídeos sucede algo similar, dado que internet está poblado de las hazañas y tribulaciones de innumerables mascotas, y en especial, de gatos²⁶⁸. Si a lo largo de la década de los setenta Wegman sacaba partido de las particularidades y preferencias de Man Ray para hacer sus vídeos, más recientemente el usuario mugumogu de Youtube ha hecho lo propio con su gato Maru, convirtiendo a su mascota en un fenómeno viral con millones de visionados²⁶⁹, que ha hecho posible la publicación de libros de fotografías y calendarios. Lo que mugumogu documenta es la vida diaria del redondo gato: sus juegos, sus costumbres y manías, su torpeza, su curiosidad por el aspirador, o que sea un tanto asustadizo²⁷⁰. A la par que le presenta pruebas, del tipo ¿qué hará sí...? Muchas de ellas están relacionadas con cajas, dadas las peculiaridades y gustos del felino. Cajas grandes, pequeñas, planas, profundas, de cereales, para botellas, archivadores, o meros envoltorios de cartón de los que protegen los yogures, abiertos por ambos extremos. Maru parece obsesionado con entrar en ellas, del modo que sea, cueste lo que cueste. Y mugumogu explora los límites de esa obsesión, presentándole todas las opciones que se le ocurren, y planteándolo a modo de experimento. Cajas enormes de las que se usan para embalar electrodomésticos, de las que Maru entra y sale limpiamente, como si tuviera un resorte en las patas²⁷¹. Cajas abiertas en las que Maru se mete deslizándose, a la carrera, tras espatarrarse en el suelo de madera²⁷². Cajas estrechas, o pequeñas, que Maru derriba, o en las que le resulta imposible meter su cuerpo por completo, aunque aun así se encabezona en conseguirlo²⁷³. O múltiples cajas entre las que poder decidir, de modo que va pasando de una a otra²⁷⁴.

No es que haya nada extraordinario en ello, al igual que no hay nada extraordinario en Man Ray. A los gatos les suelen gustar los espacios cerrados, contenidos, como si dentro de ellos se sintiesen

²⁶⁸ Hay una teoría de Ethan Zuckerman ("*Cute cat theory of digital activism*") que defiende que si una red está optimizada para compartir fotos de gatitos, es una prueba de que podrá ser usada por los activistas: <http://www.ethanzuckerman.com/blog/2008/03/08/the-cute-cat-theory-talk-at-etch/> Último acceso 27 de agosto de 2014.

²⁶⁹ <https://www.youtube.com/user/mugumogu>; <http://sisinmaru.blog17.fc2.com/> Último acceso 27 de agosto de 2014. *Maru* es redondo en japonés, y es de suponer que se refiere a la cara redonda del gato.

²⁷⁰ Todo lo cual queda reflejado en un vídeo recopilatorio, titulado "Maru desu" (Soy Maru) que recoge todos estos rasgos, y que sirve a modo de presentación tanto de Maru como del canal de mugumogu. En este momento tiene más de 20 millones de visionados: "まるです". https://www.youtube.com/watch?v=z_AbfPXTKms Último acceso 27 de agosto de 2014.

²⁷¹ "Big box and Maru". <https://www.youtube.com/watch?v=xdhLQCYQ-nQ> Último acceso 27 de agosto de 2014.

²⁷² "まるです". op. cit.

²⁷³ "Many too small boxes and Maru". https://www.youtube.com/watch?v=2XID_W4neJo Último acceso 27 de agosto de 2014.

²⁷⁴ "Too many boxes and Maru". <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Xz3NUawoM> Último acceso 27 de agosto de 2014.

protegidos, confortables. A unos les gustan las cajas, a otros, las bolsas²⁷⁵. A otros quizás los cajones o el interior de los muebles, o incluso un círculo o figura geométrica trazada en el suelo con cinta adhesiva²⁷⁶. No es excepcional, pero es gracioso, entretenido, igual que el hecho de que a Man Ray le obsesionen las pelotas, o que se ponga nervioso con el mero hecho de mencionar ir a la playa.

A través de los vídeos y fotografías que Wegman realiza no sólo conocemos al artista, al humano, sino también a Man Ray, al perro. Y no a un perro que es un mero símbolo, al que hacemos actuar en representación de todos los demás. Tampoco cualquier perro, a uno que pasaba por allí, sino a un individuo, un perro en concreto, acerca del cual podemos interrogarnos usando "¿quién?" en lugar de "¿qué²⁷⁷?". Con su personalidad, sus emociones, sus singularidades, sus manías, y en conjunto, con su agencia y su subjetividad. Algo que se puede apreciar en mayor o menor medida en todas las obras que Wegman produce sobre Man Ray y junto con Man Ray, aunque quizás sea más evidente o protagonista en algunas en concreto. Como en *Stalking* (1974-5), un movido y vertiginoso vídeo en el que Wegman y Man Ray se provocan juguetonamente por toda una habitación, persiguiéndose y huyendo uno del otro alternativamente. O en *Tails* (1973-74), un chascarrillo visual en el que, por momentos, parece que la cola que Man Ray agita con entusiasmo forma parte del cuerpo de Wegman, que permanece encogido sobre sí mismo en el suelo, con el perro parcialmente escondido detrás de él. El weimaraner reacciona ante la cerrazón de su humano ladrando, tratando de hacerle reaccionar, responder, y proponiéndole más juegos en el inconfundible dialecto perruno: estirando las patas delanteras al tiempo que se inclina y arquea el cuerpo sobre ellas. Todas estas actitudes y juegos en la misma línea de los que mugumogu recoge en su canal (en versión gatuna, como Maru tratando de atrapar lo que hay al final de un cordel o investigando lo que se mueve debajo de un papel). Todo ellos, grandes favoritos de internet y las redes sociales. Además de porque el interés por otros animales es innato en nosotros, quizás también porque resulta fácil

²⁷⁵ Al gato de mi hermano le gustan las bolsas, y también investigar el interior de los armarios.

²⁷⁶ O con otros materiales. Basta con buscar en internet "cats in circles" para ver multitud de imágenes al respecto.

²⁷⁷ Donna Haraway destaca la importancia tanto del tipo de pronombres que se emplean con el resto de animales como los motivos por los que se les asignan. En su opinión, lo adecuado sería usar los mismos pronombres para animales humanos y no humanos, y no porque a éstos se les haya concedido el privilegio de ser considerados como personas pequeñas por su relación con nosotros, como pasa con las mascotas. Sino porque sean considerados como alguien por sí mismos, como una parte fundamental de una relación que sin ellos no existiría: Haraway, Donna. *When species meet*. op. cit., 206-8.

reaccionar emocionalmente ante este tipo de escenas, y se perciben como fáciles de digerir, inofensivas.

En definitiva, y más allá de la pequeña historia, anécdota, objetivo o intención expresiva de cada pequeño fragmento, de cada instante capturado en un fotografía, de cada trozo de vida grabado en un vídeo; lo que hace Wegman globalmente es documentar la relación que se ha ido estableciendo y creciendo entre él y su perro, una criatura de otra especie. Desde que lo llevó a su casa californiana siendo un cachorro, a su etapa de madurez y vejez en Nueva York. De cómo los dos viven juntos, y "son" juntos. De cómo los dos configuran y moldean las obras, los vídeos, las fotografías, las performances y eventos en directo. De cómo la carrera artística de Wegman no habría sido la misma sin Man Ray, y de cómo sin Wegman, quizás Man Ray no hubiera tenido carrera artística pero sí habría marcado la vida de un humano, y en realidad no hay nadie que esté en la posición de juzgar y establecer qué sería más importante.

Lo cual trae a la memoria la manera en la que Haraway habla de la construcción de su relación con su perra pastor Cayenne, a través de la actividad perro-humana, o deporte barra trabajo barra juego que sería el *agility*²⁷⁸:

Ella enriquece mi ignorancia. Jugar al *agility* con Cayenne me ayuda a entender una polémica relación moderna que se establece entre las personas y los perros: entrenar hasta alcanzar un alto nivel de rendimiento para un deporte competitivo. Entrenar juntas, una mujer en particular y un perro²⁷⁹ en particular, no Hombre y Animal en abstracto, es un encuentro moldeador de la subjetividad, históricamente localizado, multiespecies, en una zona de contacto cargada de poder, conocimiento y técnica, cuestiones morales - y la oportunidad de una invención conjunta, que atraviesa las especies y que es, simultáneamente, trabajo y juego²⁸⁰.

Si se sustituye deporte por práctica artística, el grado de coordinación y complicidad alcanzado con el tiempo convergería en ambas situaciones. La evolución de la relación interespecies se situaría en un plano algo más igualitario, de ida y vuelta, en ambos sentidos. En línea, por otra parte, con el replanteamiento de los

²⁷⁸ El *agility* es una competición en la que un humano guía a un perro a través de una serie de obstáculos, que tendría que sortear con la mayor eficacia y velocidad posible. El circuito está plensado para que el perro no pueda completarlo sin que el humano le indique el orden de los obstáculos. Obviamente, el humano tampoco podría superar los obstáculos con la pericia del perro. Requiere una gran coordinación entre perro y humano, y mucho entrenamiento.

²⁷⁹ La palabra que utiliza aquí Haraway es "dog", que en inglés me resulta más neutro que "perro" pero incluso así he preferido traducirlo por perro en lugar de perra, porque me parece que Haraway ha eludido el término "bitch" (perra) buscando uno más neutro.

²⁸⁰ Haraway, Donna. *When species meet*. op. cit., 205.

procesos de domesticación, como si estas relaciones interespecies fueran ecos, versiones particulares y a pequeña escala de estos últimos. Así, Haraway contrapone otros discursos a las interpretaciones pesimistas que ven en la domesticación una subyugación de otras especies a la humana, para privarlas de su agencia y convertirlos bien en materia prima, bien en herramientas, o como mucho en meros accesorios de moda a la par que esclavos afectivos. Par ello, se apoya en las ideas de la psicóloga Vinciane Despret, quien avala la existencia de relaciones entre humanos y otros animales en las cuales ambas partes sintonizan, y se vuelven más mutuamente interesantes, "más abiertas a sorpresas, más inteligentes, más 'educadas', más inventivas"²⁸¹. Palabras que resuenan si las acercamos a Man Ray y Wegman, a las obras creadas conjuntamente. Éste otro tipo de domesticación, à la Despret, permitiría nuevas identidades, se abriría a la incertidumbre y a la perplejidad. Y admitiría nuevos usos del pronombre "quién" (*who*), alejados de las trilladas certidumbres y asunciones de los sistemas identitarios, de los esquemas de pensamientos occidentales desarrollados en torno a lo que es ser humano, persona, y lo que es ser animal:

Quién no es un pronombre relativo en las relaciones co-constitutivas llamadas entrenamiento; es un pronombre interrogativo. Todas las partes preguntan y son preguntadas si cualquier cosa interesante, cualquier cosa nueva, fuera a suceder. Adicionalmente, quién se refiere a compañeros-en-proceso a través de las relaciones activas de co-conformación, y no a individuos posesivos, humanos o animales, cuyos límites y naturalezas está fijados por adelantado, antes de los enredos de devenir juntos. Así pues, ¿cómo hacen los perros para aprender a prestarse atención mutua de una manera que cambia quiénes y qué devienen juntos? No trataré de responder esa pregunta en general; en su lugar, intentaré averiguar cómo Cayenne y yo aprendimos a jugar a agility juntas lo suficientemente bien para ganar un modesto certificado, aunque uno que requería nuestras risas, lágrimas, trabajo, y juegos durante miles de horas a lo largo de varios años: el título de Masters de Perro de Agility de la Asociación de Agility de los Estados Unidos. Nuestro campeonato nos elude; ella enriquece mi ignorancia²⁸².

Uno de los rasgos que tendrían Haraway y Wegman en común es que pueden mirar hacia atrás y sopesar sus respectivas vidas en términos de los perros con quienes las han compartido, igual que hace Schneemann con respecto a sus gatos. Wegman vio envejecer a Man Ray delante de la lente de sus cámaras, vio y recogió cómo el weimaraner se iba moviendo cada vez más lenta y pesadamente, hasta el punto de

²⁸¹ *Ibíd.*, 207.

²⁸² *Ibíd.*, 208.

que en ocasiones le costaba incorporarse. En el programa de David Letterman, grabado en 1982, el perro que lame la leche, ya sea del suelo o del vaso, lo hace con mucho menos brío del que vemos en los vídeos realizados años antes. En un momento dado, Wegman hasta tiene que ayudarlo, aupándole. Man Ray moriría unos meses después, con once años de edad, una vida de duración corriente para un perro. Al artista le impactó tanto su muerte que se prometió que no volvería a pasar por lo mismo, que no tendría ningún otro perro, que no lo sustituiría, que enterraría definitivamente esa parte de su carrera, y durante algunos años cumplió su promesa. Sin embargo, en 1985 una criadora de weimaraners que admiraba su trayectoria le convenció para que fuera a su casa a ver una camada de estos animales, y Wegman se enamoró de unos ojos amarillos, al igual que quince años antes se había enamorado de la vitalidad de Man Ray. Pasado un tiempo, en el que no pudo dejar de pensar en esos ojos, se decidió y se llevó la perrita a casa, la bautizó como Fay Ray²⁸³, y empezó una nueva colaboración artística con ella²⁸⁴.

A partir de ese momento, Wegman se convertiría, en fotógrafo y director oficial de una saga de weimaraners, que empezó con Man Ray (1970-1982); continuó con Fay Ray (1984-1995); siguió con los cachorros de ésta, entre los que se hallaba Batty (1987-2002); padre a su vez de Chip (1995-¿?); cuyo hijo es el ya anciano Bobbin (1999), quien se apareó con Candy (2002), que engendró una hija que Wegman bautizó como Penny (2004). Quien, en la actualidad, comparte a Wegman con Flo (2011) y Topper (2012), además de con Bobbin y Candy. Y éstos sólo serían una parte de los muchos weimaraners con los que el artista ha convivido y colaborado a lo largo de los años. Una trayectoria durante la cual ha hecho vídeos para Barrio Sésamo, o videoclips para grupos musicales como New Order²⁸⁵, libros y películas para niños, además de más polaroids, otras fotografías, y dibujos. En una utilización de estos múltiples tipos de imágenes que Susan McHugh ha definido como una documentación "de su propia transición de fotógrafo

²⁸³ Nombre que serviría de homenaje y recordatorio tanto a su predecesor, el Man Ray perruno, como de Fay Wray, la actriz protagonista de King Kong.

²⁸⁴ Wegman, William. *Fay*. (Nueva York: Hyperion, 1999). Recientemente, Wegman recordaba a Fay Ray en su blog: Wegman, William. "Fay's Day". 11 de noviembre de 2013. http://wegmanworld.typepad.com/wegman_world/2013/11/fay.html Último acceso 28 de agosto de 2014.

²⁸⁵ Es el caso del vídeo de *Blue Monday* 88, remezcla de la canción original, al que contribuyeron Wegman y el cineasta experimental Rober Breer. En él se ven los penetrantes ojos amarillos de Fay Ray, que hace equilibrios sobre pelotas y sillas; alguna instantánea de lo que parece un anciano Man Ray; animaciones de Breer y a los miembros del grupo manipulando objetos y cuadernillos animados, o mirando pelotas de tenis orbitando a su alrededor, en un guiño a obras como *Dog Duet*. <https://www.youtube.com/watch?v=SVkq8IEO4tc> Último acceso 1 de septiembre de 2014.

de perros a criador de perros²⁸⁶". Y que además, le sirvió para triunfar simultáneamente en el mundo del arte contemporáneo y en el de la imaginería popular.

Después de las vacilaciones iniciales derivadas de considerar que el rumbo que estaba tomando su carrera venía determinado por la fama conseguida por Man Ray, Wegman se decidió a adoptar una opción estética y artística concreta. Dicha opción implicaba consagrarse casi en exclusiva a retratar la vida, y en particular, un tipo de vida, de ciclo vital específico: el de los perros weimaraner. Decisión que conllevaba una serie de limitaciones y de ventajas/desventajas aparejadas, personales y profesionales. Una carrera artística como la de Wegman dura toda una vida, pero una vida humana, no perruna. A través del trabajo de Wegman nos enfrentamos a una sucesión de relaciones interespecies humano-perrunas que se extienden durante un intervalo de tiempo determinado, y que después se extinguen, dejando tras de sí obras de arte, testimonios y otros documentos. Además de las emociones que despiertan tanto en Wegman como en otros. Un asunto sobre el que Letterman puso oportunamente el dedo en la llaga en la conclusión de su entrevista:

DL: ¿Cómo de viejo [...] es Man Ray?

WW: Tiene once años.

DL: Bien, ¿y cuánto tiempo has estado haciendo éstas...? Dijiste que ha estado con estas cintas desde hace...

WW: Tiene once, y he estado haciéndolas durante doce años. En mis dos primeros no tuve demasiado éxito.

DL: Bien, ¿Y qué pasa con...? Cuando llegue el día en el que Man Ray pase a otra cosa, como todos los perros deben hacer...

WW: ¡Allá va! [Man Ray se levanta y vuelve al lugar en el que se había derramado la leche, olisqueando]

DL: Allá va... ¿Tienes a alguien con quien sustituirle o simplemente...?

WW: Tengo una tumba en la que creo que me enterrarán junto con él.

DL: Así que ése será el fin de las cintas de Man Ray.

WW: Correcto.

²⁸⁶ McHugh argumenta cómo al principio Wegman habría recurrido a la presencia de Man Ray para minar y diluir su propia autoría, en un proceso que ella califica como "*pack aesthetics*". Y cómo, posteriormente, al transformarse en un fotógrafo oficial de weimaraners todos estos objetivos iniciales habrían quedado en un segundo plano. Aquí, he optado por centrarme en los primeros años de la colaboración entre Wegman y Man Ray y no voy a realizar un análisis detallado de las posteriores etapas de la trayectoria del artista. Sin embargo, mi impresión es que se puede argumentar tanto que Wegman se dejó llevar y fue por el camino fácil, limitándose a hacer lo que el público le pedía (weimaraners "monos"); como que con el tiempo Wegman ganó en confianza y madurez, y optó por hacer lo que le gustaba, tanto a él como a sus perros. Aunque eso fuera más comercial y menos "artísticamente contemporáneo" o pudiera ser visto como un antropomorfismo poco conveniente. Como es habitual, es probable que ambas explicaciones contengan un poco de verdad. McHugh, Susan. "Video dog star: William Wegman, aesthetic agency, and the animal in experimental video art". *Society and Animals* 9.3 (2001): 229 y 229-52.

DL: Esto es algo interesante, ¿no? [risas de la gente cuando se enfocan los deambuleos de Man Ray en busca de leche²⁸⁷]

La pregunta de Letterman no sólo es oportuna, sino también necesaria y aclaratoria. Letterman quiere saber si cuando el Man Ray que está en su plató muera, habrá otro Man Ray, Man Ray II, ocupando su lugar, continuando la tarea. De modo que haya gente que ni siquiera se entere de que el primer Man Ray murió, como si cualquier Man Ray sirviera, como si todos los perros de una misma raza fueran intercambiables. Como en las series de televisión (o de películas) en las que resulta evidente que más de un perro hace del protagonista, y si pasan los años van siendo remplazados según desaparecen. Pero no es el caso. Man Ray es Man Ray, y ni para Wegman, ni para sus obras, sería posible otro Man Ray. Un perro nuevo tendría otra personalidad, y cambiaría por completo el panorama. Y eso es lo que pasó con Fay, una vez que Wegman hubo superado el periodo de duelo por Man Ray. Fay Ray, a quien por fin Wegman se decidió a llevar al estudio de Polaroid, después de un periodo en el que se había limitado a convivir con ella, para no "meterse con la sagrada memoria de Man Ray", muerto hacía cinco años²⁸⁸.

Se produciría entonces el comienzo de una nueva colaboración, en la que el lenguaje visual de Wegman se modula en torno a Fay Ray, en función de lo que a la perra que le gusta y lo que mejor sabe hacer. En opinión del artista, su especialidad eran las cosas difíciles: equilibrios con sillas, poses retorcidas, e instantáneas con patines que causan asombro en el espectador²⁸⁹. Para Wegman, la energía de ambos weimaraners era completamente distinta. Si Man Ray "llenaba el plano de una manera muy sólida", Fay se enroscaba en él. Si Man Ray era un perro "más grande y estático que proyectaba algo así como un estoicismo, propio de un hombre cualquiera... los ojos de ella parecían aportar electricidad a la fotografía²⁹⁰". En línea con esto, para el ojo entrenado tanto en matices visuales como perrunos, las fotografías de Wegman se preocupan de retratar, con atenta delicadeza, las personalidades y peculiaridades de cada uno de los perros con los que ha colaborado. En lugar de borrarlas o pasarlas por alto para forzarlos a encajar en sus ideas y en sus planteamientos.

²⁸⁷ "William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman". op. cit.

²⁸⁸ Wegman, William. "Fay's Day". op. cit.

²⁸⁹ Schonauer, David. "Fay Ray: The Supermodel Dog". *Smithsonian Magazine*, septiembre de 2011.

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/fay-ray-the-supermodel-dog-48273759/?no-ist> Último acceso 1 de septiembre de 2014.

²⁹⁰ *Ibíd.*

Por aquel entonces, en los inicios de su colaboración artística con Fay Ray, Wegman ya era un artista y persona más experimentada. Alguien que ya había perdido un perro, y un compañero artístico. Y que, esta vez, era consciente de que no tardaría muchos años en perder otro. Tal y como Wegman le confesaba a Chuck Close en octubre de 1994:

Quando los perros están en una fase, cerca de los diez años de edad, me concentraré en ellos de verdad. Tengo a mis jugadores de *prime time*, están maduros. Están en la posición correcta, y están tan maduros, y no estarán aquí en cinco años. No puedo decir realmente que me estaré concentrando en Fay en cinco años, porque tendrá quince²⁹¹.

Un año después de esa entrevista, Fay (1984-1995) ya no estaba allí. Este tipo de circunstancias otorgan una urgencia vital muy característica al trabajo de Wegman cuando se considera en su totalidad. Llegado un momento, el artista siente que cada fotografía podría ser la última²⁹², por lo que deja de lado todo lo demás y se concentra en sus compañeros perrunos, justo antes de perderlos. Es como si, además de la subjetividad de cada uno de los weimaraners y de sus respectivas agencias, otro de los grandes temas de la trayectoria del artista fuera una reflexión acerca de los ciclos de la vida, en una escala mucho más amplia que la de los pollitos de Haacke. Una escala que, por su tamaño y extensión, hace que el tema de los ciclos pase más desapercibido. Pero que, al mismo tiempo, tiene un rango más reducido que la de su contrapartida humana, debido a la duración usual de las vidas de perros y de humanos. La disparidad de ambas determina la necesaria existencia de una sucesión de pérdidas y duelos, de homenajes póstumos, de nostalgias. A las que en origen, Wegman trató de enfrentarse mediante la negación y la ausencia, renunciando a tener otro perro. Y que, posteriormente, encaró de la manera inversa, rodeándose de más y más weimaraners, de una genealogía que contribuiría tanto a diluir su pérdida como a rellenar parcialmente el vacío dejado, sin llegar nunca a sustituir a los colaboradores, vitales y artísticos, que habían ido quedando atrás.

Compañeros de carrera artística, compañeros de vida, Wegman tiene muy claro que los perros no son seres humanos, que se trata de otra especie diferente, con su propia biología y particularidades. Pero no por ello, ya en una fase más avanzada de su trayectoria, tiene miedo de jugar con el antropomorfismo y reírse de él, y de nosotros a través de él. Como cuando disfraza a sus perros y los convierte en

²⁹¹ Close, Chuck. *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. op. cit., 480. Traducción de la autora. La cursiva es mía.

²⁹² McHugh, Susan. "Video dog star". op. cit., 237.

personajes de cuentos de hadas. Además sabe, y transmite, que los perros son importantes, uno a uno, junto con sus acciones y sus emociones. Así como, en consecuencia, las valiosas y enriquecedoras relaciones que se establecen entre ellos y sus seres humanos. Unas relaciones que constituyen una de las bases fundamentales de su trabajo, y que considera y aborda como colaboraciones en las que las aportaciones y el aprendizaje suceden en ambos sentidos, y no sólo en uno de ellos. Porque, tal y como he ido señalando a lo largo de esta sección, aunque Wegman sea quien toma las decisiones acerca de lo que se expone y lo que no, sus socios caninos contribuyen a sus obras, las determinan. Las influyen y moldean, y a través de una serie de situaciones desencadenadas por la irrupción de Man Ray en algunos de sus vídeos, incluso llegaron a marcar el rumbo de toda una trayectoria artística.

JUNTOS Y REVUELTOS: NINA KATCHADOURIAN Y SUS COLABORACIONES NO SOLICITADAS CON ANIMALES

La artista estadounidense Nina Katchadourian tiene una serie o grupo de obras titulada *Uninvited Collaborations with Animals* (colaboraciones no solicitadas con animales), que incluye trabajos realizados entre 1998 y 2008, con la mayoría de ellos datados en torno al cambio de siglo. A su vez, dentro de ésta destaca otra llamada *The Mended Spiderweb series* (serie de la tela de araña reparada) que, fechada en 1998, habría sido una de las primeras de esta sección de la trayectoria de la artista. *The Mended Spiderweb series* incluye una serie de fotografías y un vídeo, que documentan una de las actividades a la que la artista se entregó durante una estancia en la propiedad que su familia en el archipiélago finlandés de Pöytä:

The Mended Spiderweb series surgió durante un periodo de seis semanas en junio y julio de 1998 que pasé en Pöytä. En el bosque y en los alrededores de la casa en la que estaba viviendo, busqué telas de araña rotas que reparé utilizando hilo de coser rojo. Todos los remiendos fueron hechos insertando segmentos uno a uno directamente sobre la tela. Algunas veces el hilo estaba almidonado, lo que lo hacía más rígido y resultaba más fácil trabajar con él. Los hilos cortos eran mantenidos en su sitio por lo pegajoso de la tela de araña en sí misma; los que eran más largos fueron reforzados sumergiendo los extremos en cola blanca. Arreglé los agujeros en la tela hasta que estuvo completamente reparada, o hasta que no pudo soportar más el peso del hilo. Durante el proceso, con frecuencia causaba un daño

mayor cuando las pinzas se enredaban en la tela o cuando mis manos se rozaban contra ella por accidente²⁹³ **[Fig. 304]**.

En principio, el proyecto de Katchadourian parece nutrirse del impulso de llevar a cabo, con todas sus consecuencias, una de esas ideas peregrinas que se te pasan por la cabeza. En este caso una algo ingenua, cargada de buenas intenciones hacia las arañas y sus telas, y de un deseo de enmendar y remendar algo roto, incompleto. Algo bello y útil destinado tanto a cumplir una función para las arañas, como a ser admirado por nosotros, los humanos, por su simetría y aparente fragilidad. Pero, una vez materializada, cuando se piensa en ello más detenidamente y se comprueba cómo resulta el proceso (más roturas, torpeza, más daños, como reconoce la artista), la propuesta deja de ser tan bienintencionada como podía parecer en origen, cuando no era más que una serie de chispazos dispersos en el cerebro de alguien. Por si fuera poco, resulta que las arañas también tenían algo que manifestar al respecto, como probaron los acontecimientos que siguieron:

A la mañana siguiente, después del primer trabajo de remiendo, descubrí una pila de hilos rojos yaciendo en el suelo debajo de la tela. Al principio asumí que el viento los había hecho volar; en una inspección más detallada quedó claro que la araña había reparado la tela hasta alcanzar un perfecto estado usando sus propios métodos, tirando los hilos en el proceso. Mis reparaciones siempre fueron rechazadas por la araña y descartadas, por lo general durante el transcurso de la noche, incluso en telas que parecían abandonadas. Los remiendos más grandes y complicados, donde los hilos se mantenían unidos con pegamento con frecuencia retenían su forma tras haber sido tirados, aunque en una condición un tanto "marchita" sin el resto de la red para suspenderlos y estirarlos. Cada "Remiendo Rechazado" se muestra junto a la fotografía que muestra la tela con el remiendo tal y como se veía in situ²⁹⁴ **[Fig. 305]**.

Quizás la sucesión de acontecimientos, las decisiones y reacciones de la artista y de las respectivas arañas sean uno de los aspectos más fundamentales de la obra: A Katchadourian se le ocurre una idea un tanto peregrina. Decide seguir adelante con ella. Pone los medios para realizarla y la ejecuta físicamente. En el proceso mete un tanto la pata, y destroza más que arregla. Saca una foto del resultado de sus esfuerzos. Se va a dormir. A la mañana siguiente se encuentra que su trabajo está por los suelos. En lugar de encogerse de hombros decide que esto es relevante para la obra y procede a investigar lo

²⁹³ Explicación en la página web de la artista:

<http://www.ninakatchadourian.com/uninvitedcollaborations/spiderwebs.php> Último acceso 2 de septiembre de 2014. Traducción de la autora.

²⁹⁴ Ibíd. Las comillas son del original.

sucedido y a documentarlo. Averigua que no ha sido el viento, o un desprendimiento fortuito. Ha sido deliberado, ha sido la araña. Y ante esta disyuntiva, opta por enmarcar la reacción de la araña, por resaltarla y hacerla notar, por exhibirla y explicarla por medio de su obra. Por su parte, las arañas rehuyen a Katchadourian, están desaparecidas cuando la artista emprende sus reparaciones. Y cuando la humana no está, en el intervalo nocturno y sin que ella las vea, se deshacen de los hilos rojos y los dejan caer, como si se tratara de un tipo extraño de restos o de basura que se hubieran depositado sobre la tela.

El giro de esta experiencia parece ser el que da nombre a la serie: *Uninvited collaborations with nature*, colaboraciones no solicitadas con la naturaleza. Con las arañas, en este caso. A la artista se le ocurre ayudar, echar una mano (o mejor dicho unas pinzas y unos hilos), proponerse como colaboradora. Pero su ofrecimiento es tajantemente declinado. La diferencia con otras obras y otros artistas es que, una vez que ha llevado a cabo su idea y ya tiene una foto que documenta el resultado de su acción sobre la tela de araña, Katchadourian no se olvida del tema y se para ahí. Sigue observando y toma nota de los acontecimientos posteriores, de la reacción de la araña implicada. La artista se molesta en pararse a escuchar las respuestas, las voces de la arañas, y las respeta. Al tiempo que les concede relevancia, las enmarca y engloba dentro de su proyecto, otorgándoles un papel protagonista en su desarrollo y resultado. En lugar de limitarse a ignorarlas porque sus reacciones desbordan sus planteamientos iniciales.

Son las arañas, pues, las que informan a la artista de que su colaboración no es bienvenida, por muy bienintencionada, artística y poética que sea. Desde su perspectiva, ésta no ha sido solicitada, no es necesaria, y no sirve para nada. Además, exige de ellas un gasto de energía extra para hacer desaparecer los hilos rojos que convierten sus telas en inútiles, anulándolas debido a su peso, haciéndolas menos pegajosas y aumentando su visibilidad. De modo que probablemente sean más perceptibles y fácilmente eludibles para los insectos y otras criaturas²⁹⁵. Katchadourian interviene ostentosamente en un quebradizo

²⁹⁵ Aunque, según los parámetros que ponía en práctica Rollof, las moscas no perciben el color rojo. Sea así o no, una cosa es no distinguir el color de un objeto, y otra muy distinta no ver dicho objeto, que no se vuelve invisible por ello. Tiene sentido, pues, que las hebras de las telas de araña sean transparentes si su finalidad es la de capturar a esos insectos. Lo cual está en consonancia con lo que ya había advertido Uexköl: Briscoe, Adriana D., y Lars Chittka. "The evolution of color vision in insects". *Annual review of entomology* 46.1 (2001): 471-510. Paulk, Angelique, S. Sean Millard, y Bruno van Swinderen. "Vision in *Drosophila*: seeing the world through a model's eyes". *Annual review of entomology* 58 (2013): 313-32.

y minúsculo equilibrio como elefante en una cacharrería, y causa más destrozos e inconvenientes que cualquier otra cosa. Un delicado equilibrio que, con respecto a una mosca, es apropiadamente capturado por Uexküll en uno de sus textos:

El sastre araña²⁹⁶ que crea esta fiel interpretación de la mosca no tiene ninguna de las ayudas del sastre humano. No puede tomar medidas de su propio cuerpo, que tiene una forma completamente diferente del cuerpo de la mosca. A pesar de esto, determina el tamaño de la malla de acuerdo con el tamaño del cuerpo de la mosca. Mide la resistencia de los hilos que teje en función del poder viviente del cuerpo de la mosca en vuelo. Teje los hilos radiales de la tela más apretadamente que los hilos circulares, de modo que la mosca quede encerrada tras la colisión por medio de los hilos circulares flexibles y deba ciertamente quedarse atrapada en sus pegajosas gotitas. Los hilos radiales no son pegajosos y sirven a la araña como el camino más corto hasta la presa que ha cogido, y entonces teje una tela en su torno y la vuelve indefensa.

Las telas de araña se encuentran fundamentalmente en lugares que uno podría llamar intercambiadores de moscas. La cosa más milagrosa, sin embargo, es el hecho de que los hilos de la tela son tejidos tan finamente que el ojo de una mosca, con sus crudos elementos visuales, no pueden detectar la tela y la mosca vuela sin previo aviso a su perdición, al igual que nosotros, con la guardia completamente baja, bebemos agua que contiene bacilos del cólera que son invisibles a nuestros ojos. Es de hecho una refinada imagen de la mosca lo que la araña produce en su tela²⁹⁷.

Uexküll realizó esta descripción antes del descubrimiento de lo que implicaba la doble hélice de ADN, y con ciertas reticencias acerca de la teoría de la evolución. Pero su manera de presentar las interacciones entre mosca y araña, con la tela de araña como eje, se detiene en las perspectivas subjetivas de ambos artrópodos. Simultáneamente, al centrarse en las complejas y afinadas interrelaciones entre estos y otros seres vivos, sus palabras entran en resonancia con la retórica acerca de la fragilidad e inmenso valor de la diversidad y de los ecosistemas de los que formamos parte y que nos rodean. Una retórica a la que en la actualidad estamos más que habituados. De hecho, Uexküll presenta a cada ser vivo como emisor e intérprete de una melodía propia, que se mezcla y armoniza con todas las demás para generar una gran sinfonía conjunta que englobaría todo

²⁹⁶ He optado por traducir “*the spider tailor*” como “el sastre araña” dado que me parece importante destacar que Uexküll está tomando como referente a un hombre que desempeña la profesión de sastre. En línea con el tópico de la industriosisidad de los insectos que desarrollaré más avanzado este capítulo.

²⁹⁷ Von Uexküll, Jakob, Marina von Uexküll, y Joseph D. O’Neil. *A foray into the worlds of animals and humans: With a theory of meaning*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010): 158. Traducción de la autora. Uexküll recurre a esta descripción para argumentar sus ideas acerca de una teoría del significado en la cual la mosca, la araña y el resto de seres vivos se formarían y comportarían en función de un plan o melodía interno, que luego se sumaría a las de otros para crear una global melodía común.

el planeta. Un precario balance en el cual alterar una única nota podría implicar grandes cambios, muchos probablemente desastrosos.

Sin embargo, en la historia de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza se ha repetido una y otra vez el patrón de la imposición, del cambio forzado. Se han sucedido las intervenciones humanas deliberadas en el entorno: bien temerarias, imprudentes o poco respetuosas; bien arrogantes o paternalistas, y con frecuencia mal calculadas. Estas últimas, muchas veces incluso promocionadas como algo inherentemente bueno y positivo, tanto para el ser humano como para otros animales. Aunque luego el resultado resultara un tiro por la culata. Un ejemplo conocido podría ser la introducción del sapo de caña en Australia, con la intención de que su voracidad controlara una plaga de escarabajo australiano cuyos adultos devoraban las hojas de la planta de caña de azúcar, y cuyas larvas destruían sus raíces. La desafortunada sucesión de acontecimientos que propició la introducción en el territorio australiano de un anfibio sur y centroamericano para acabar con una plaga de coleópteros autóctonos que amenazaba las plantaciones de un vegetal con origen en el sur de Asia, es magistral y peculiarmente narrada en el documental *Cane Toads: An Unnatural History* (Sapos de caña, una historia no natural, 1988) del director Mark Lewis²⁹⁸. Entre otros rasgos destacados, con la peculiaridad de que el cineasta se acerca a la perspectiva y a la percepción de los sapos mediante la utilización de planos subjetivos²⁹⁹. El resumen de la consiguiente hecatombe sería que, los sapos no pudieron ocuparse del problema de los escarabajos, porque ni volaban para poder atrapar a los adultos, ni penetraban en los campos cuando las larvas estaban allí, debido a la falta de cubierta vegetal. Sus ciclos de vida no estaban sincronizados, no coincidían. Por lo que los anfibios se alimentaban de cualquier otra cosa excepto de la plaga, causando daños adicionales con ello. Por si fuera poco, comenzaron a invadir descontroladamente toda la región, y a convertirse ellos mismos en plaga, llenando carreteras y jardines. Con graves perjuicios para la fauna local, y el inconveniente de poseer glándulas venenosas que pueden resultar nocivas también para los humanos.

Hasta aquí, las consecuencias de una intervención presuntamente pragmática, y en teoría planificada. No obstante, otras imposiciones

²⁹⁸ *Cane Toads: An Unnatural History*. (Lewis, 1988). Se puede ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=4mvV8OT-mmE> Último acceso 3 de septiembre de 2014. Existe una revisión de la película original: *Cane Toads: The Conquest* (Lewis, 2010).

²⁹⁹ También conocidos como planos de punto de vista (*point of view* o *POV shots*). Consisten en que la cámara adopte la posición y movimientos de un determinado personaje. Lo cual, en el caso de los sapos, implicaba tomas a ras de suelo y algún que otro salto.

de esta naturaleza podrían calificarse como estéticas, en cuanto a su intención y objetivos. Sería el caso de la introducción del estornino pinto (también denominado europeo) en los Estados Unidos. En 1890 Eugene Schieffelin, un miembro entusiasta de la Sociedad de Aclimatización Americana³⁰⁰ decidió soltar unas decenas de ejemplares de esta especie de ave en el Central Park neoyorquino³⁰¹. Al año siguiente, soltó unas decenas más para completar su obra. Se dice que la acción formaba parte de un intento de dotar a los parques, jardines y bosques del país de la presencia de todos pájaros que poblaban la literatura shakesperiana, como iniciativa destinada a promover la cultura y las artes. Schieffelin extendió sus sueltas a otras especies, pero los zorzales y las alondras no prosperaron. Sin embargo esas decenas de estorninos pintos se reprodujeron y adaptaron para crecer exponencialmente en número. Hasta que su apetito se convirtió en el terror de los agricultores, y sus deposiciones y estropicios en la pesadilla de numerosos urbanitas. Un extremo que explica que la especie no esté protegida, y la convierte en un objetivo de las políticas de exterminio estatales. En la actualidad, la población norteamericana constituye alrededor de un 40% de la población global³⁰², un porcentaje nada desdeñable. Así pues, una decisión ingenua y desencaminada, con un fuerte componente cultural y estético e incluso nostálgico, sería la responsable del advenimiento de esta plaga aviar, cuya rocambolesca historia habría sido a su vez inspiración de algún que otro proyecto artístico.

Es el caso de *Teach the Starlings*, una obra del artista Brian Collier pensada en torno a las ya mencionadas capacidades de imitación vocal de los estorninos³⁰³. El objetivo de Collier sería el de enseñar

³⁰⁰ Durante la segunda mitad del siglo XIX proliferaron este tipo de sociedades que promovían la introducción de determinadas especies en los territorios colonizados. Lo que explica la presencia de tantas aves familiares para los europeos en Estados Unidos, Australia o Nueva Zelanda,. McLintock, Alexander Hare. (ed.) "Acclimatisation of Animals: Introduction". *An Encyclopaedia of New Zealand*. (Wellington: R.E. Owen, 1966). Disponible en:

<http://www.teara.govt.nz/en/1966/acclimatisation-of-animals> Último acceso 3 de septiembre de 2014.

³⁰¹ Delaney, Tim, y Tim Madigan. *Beyond Sustainability: A Thriving Environment*. (Jefferson: McFarland, 2014): 111. Gup, Ted. "100 Years of the Starling". *The New York Times*, 1 de septiembre de 1990.

<http://www.nytimes.com/1990/09/01/opinion/100-years-of-the-starling.html?src=pm> Último acceso 3 de septiembre de 2014. Cooke, May Thacher. *Spread of the European starling in North America*. (United States Department of Agriculture, 1928). Disponible en <http://people.wku.edu/charles.smith/biogeog/COOK1928.htm> Último acceso 3 de septiembre de 2014.

³⁰² "European Starling". http://www.allaboutbirds.org/guide/european_starling/lifehistory; "Sturnus vulgaris". <http://www.iucnredlist.org/details/22710886/0> Último acceso 3 de septiembre de 2014.

³⁰³ Collier, Brian. *Teach the Starlings*. <http://teachstarlings.societyrne.net/html/intro.htm> Último acceso 3 de septiembre de 2014. Este proyecto podría haberse incluido en varios capítulos de este trabajo, por su convergencia con *All Systems Go* de Haacke; la utilización de los estorninos como público al que dirigirse y enseñar; su utilización de la transmisión de una palabra, un elemento del lenguaje humano, de una especie a otra; o incluso la manera que tiene Collier de dirigirse a los estorninos, a los que considera

al mayor número posible de estas aves a repetir Schieffelin, el apellido del hombre responsable de su introducción en Norteamérica. De esta manera, se convertirían en altavoces y mensajeros tanto de su propia historia, como de lo desastrosas que pueden resultar ciertas intervenciones humanas en el medio ambiente. Para cumplir con su objetivo, el artista habría desarrollado una serie de estrategias. Desde gritar el nombre a los estorninos en libertad, pasando por la instalación de dispositivos de audio en nidos o comederos, o la captura de algunos ejemplares y su mantenimiento en cautividad durante el tiempo suficiente como para que aprendan la palabra.

Es útil tener en cuenta este panorama de desastrosas intervenciones al aproximarse a *The Mended Spiderweb series*. Así, se desvela la manera en la que Katchadourian consigue diseccionar su primer, ingenuo, y bienintencionado impulso, al optar por agotarlo hasta sus últimas consecuencias. De este modo, y gracias a la oportuna colaboración (vía rechazo) de las arañas, consigue desenmascararlo y demostrar que no es tan ingenuo, ni tan bienintencionado, ni tan beneficioso para las criaturas a las que presuntamente pretende ayudar. En realidad, la idea de reparar las telas supone la imposición de una serie de objetivos, perspectivas e intereses humanos que estarían disimulados bajo una falsa apariencia de altruismo, de que las beneficiadas serían las arañas. Cuando en realidad no es así. Se trata, más bien, de hacer algo bello y poético para la apreciación humana, que nos deje en buen lugar, y cuya intención superficial pueda pasar por filantrópica. Aunque, en el fondo, diste mucho de serlo. Katchadourian parece haber caído en la cuenta de todas estas contradicciones pero, aun así, o precisamente debido a ello, sigue adelante. Seguramente para sabotearse a sí misma y a su proyecto, y poner de manifiesto sus propias contradicciones, y las de los humanos en general. Al tiempo que arroja unas cuantas piedras más en su propio camino para subrayar dichas contradicciones. Como usar ese hilo rojo, basto y hasta ordinario en comparación con la transparencia, fortaleza y variedad de posibilidades funcionales y estructurales de las hebras de seda que secretan las arañas. Hilo que además dificulta que las telas sirvan a su propósito de capturar bichos. O como enfatizar su torpeza y sus meteduras de pata, y los destrozos que causa sin pretenderlo.

En su libro *Animal Architecture*, el premio Nobel Karl von Frisch compila y se maravilla de las estructuras que erigen numerosos

como “colaboradores”. Pero este trabajo ya es lo suficientemente extenso, y dicho análisis es otra historia, y habrá de ser realizado en otra ocasión.

animales³⁰⁴. Entre ellas se encontrarían las telas de araña, uno de cuyos procesos de construcción ilustra la portada de la edición inglesa (y reconocible) del susodicho volumen, junto con el de un nido y un hormiguero [Fig. 306]. Se trata de la típica tela de araña radial que más familiar y llamativa nos resulta, y que también sería el tipo de estructura sobre la que Katchadourian realiza sus intervenciones. Pero que sólo es una de las varias categorías existentes junto con otras en forma de túnel, embudo, manto o de complejas redes tridimensionales que presentarían a su vez otras tantas tipologías. Además de las estructuras portátiles a las que recurren otras arañas, como las arañas boleadoras que hacen girar en aire una hebra con gotitas pegajosas que atrapa a los insectos con los que entra en contacto. En el texto Frisch explica éstos y otros ejemplos, y detalla pormenorizadamente la serie de pasos que sigue una araña orbitelar³⁰⁵ para elaborar su tela radial y espiral. Primero, la araña, aposentada en una hoja, rama u otro punto de apoyo, suelta un hilo de seda para que sea arrastrado por el viento. Si el hilo hace diana y se pega a algo, la araña lo tensa y lo adhiere donde se encuentra. A continuación recorre el hilo de lado a lado y deja otro hilo flojo colgando, desde el que luego se deja caer hacia abajo con otro hilo que fija, obteniendo una forma de Y, y con ello, los radios principales. A partir de ese punto la araña termina de definir un marco de soporte, en el que luego situará el número de radios necesarios. Finalmente, secretará una espiral de apoyo del centro hacia fuera, que le permitirá establecer otra más apretada y ya pegajosa de fuera hacia dentro³⁰⁶. El aire, la lluvia, el paso de algún animal, los desechos que se depositan o las propias presas irían rompiendo algunas de las hebras y segmentos. Y aquí es donde entraría en escena la actividad reparadora de Katchadourian.

Pero claro, tras la eficacia, precisión y competencia exhibida por una araña cualquiera, haciendo pleno uso de sus ocho diestras patas articuladas, los esfuerzos de la artista no quedan en muy buen lugar. A pesar de la paciencia empleada para colocar y fijar cada uno de esos diminutos trocitos de hilo rojo en su sitio, el resultado (aunque visual y conceptualmente llamativo para ojos y criterios

³⁰⁴ Von Frisch, Karl, y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974). Von Frisch recibió el Nobel en 1973 junto con Nikolaas Tinbergen y Konrad Lorenz, en lo fue visto como el espaldarazo definitivo a la etología.

³⁰⁵ Nombre que reciben las arañas que realizan este tipo de telas radiales-espirales (*orb web*, en inglés), y que constituyen la familia *Araneidae*.

³⁰⁶ Una animación paso a paso del proceso se puede ver aquí:

<http://animals.howstuffworks.com/arachnids/spider5.htm> Último acceso 4 de septiembre de 2014.

humanos) no deja de ser una chapuza. La trama de hebras teñidas sigue más o menos el patrón de una tela de araña. Pero los fragmentos sobresalen de los radios o no llegan a ellos, las líneas se quiebran, y estructuralmente el pesado conjunto (en términos arácnidos) ni funciona ni tiene sentido alguno. No es raro que los apaños no convencieran a las arañas, y una vez que la artista se marchaba, éstas se comportaban como lo hacían siempre que un cuerpo extraño cae a la tela: despegándolo y tirándolo. Para luego proceder a remediar los daños causados mediante la secreción y fijación de más hilo de seda³⁰⁷. El contraste es significativo, porque viene a sugerir que los seres humanos igual no somos los mejores en todo, por mucho que lo creamos y nos lo proponamos.

Katchadourian se enteró del primer rechazo de su oferta de ayuda a la mañana siguiente de su primera intervención, y a partir de ese momento las calabazas se fueron acumulando. Hubiera sido curioso haber podido contemplar las respuestas de las arañas a la propuesta de la artista, puesto que sólo contamos con un testimonio humano al respecto. Además de una foto del antes, y el *memento* enmarcado del después: el parche de hilo rojo ya retirado por la araña y posteriormente rescatado por Katchadourian. Lo más parecido a ese otro lado arácnido de la historia lo encontramos en un vídeo de casi doce minutos realizado en el mismo periodo y dentro de esta misma serie, *GIFT/GIFT* (1998):

Este vídeo se hizo paralelamente a la *Mended Spiderweb series* en Finlandia, verano de 1998. Entre una colección de libros viejos en la casa de la isla, encontré *Kom Bara Lite Närmare* ("Sólo Acércate un Poco Más"), un libro sueco ilustrado, de naturaleza, de los años cincuenta. En un capítulo sobre las arañas describía el hábito ocasional de éstas de usar su hilo como un papel de envolver para empaquetar sus presas muertas y presentárselas a otra araña. De esto vino la idea del vídeo de diez minutos "GIFT/GIFT" (la palabra, pronunciada en sueco, significa "veneno"). Pequeñas letras hechas de hilo deletrean la palabra, una letra cada vez, en la tela de araña. Una araña particularmente agresiva batalla con un par de persistentes pinzas por el control de la tela. Las pinzas se las arreglan para, con gran dificultad y con daños para la tela, insertar las

³⁰⁷ Proceso que se puede ver aquí: "Spider cleans and repairs its web".

https://www.youtube.com/watch?v=vZ_-GNFQj64 Último acceso 4 de septiembre de 2014. La araña puede optar por parchear una tela, o comerse los vestigios y empezar otra de cero si está muy dañada. Es un proceso energéticamente costoso, dada la composición proteica de la seda y los movimientos de la araña. Así que ésta tiene que mantener un equilibrio entre gastar el menor material y energía posible, y mantener la tela en condiciones suficientemente óptimas como para que sea funcional. La tendencia sería favorecer la reparación frente a la reconstrucción, algo en lo cual ayudan las características estructurales de tela y seda que, sometidas a un esfuerzo, "sacrifican" unas pocas fibras para evitar males mayores: Cranford, Steven W., et al. "Nonlinear material behaviour of spider silk yields robust webs". *Nature* 482.7383 (2012): 72-76.

letras. La araña regresa, entresaca las letras en orden, y hace unas pocas reparaciones antes de acomodarse en la tela, donde se hallaba en un principio³⁰⁸.

El vídeo, un plano fijo sin cortes, es básicamente como lo describe la artista³⁰⁹. La araña está en el centro de su tela cuando, de pronto, aparecen unas pinzas guiadas por un gigantesco dedo y depositan a su izquierda una "G" de hilo rojo que viene a ser del mismo tamaño que el artrópodo. Las pinzas insisten en seguir soltando letras, y la araña huye y desaparece del plano. Las pinzas continúan afanándose en su trabajo, y un poco después la araña vuelve, tratando de librarse de alguna de las letras ya depositadas, aunque lo único que consigue es descolocarlas un tanto. Ante la amenaza de las pinzas, que mueven y rasgan pedazos considerables de tela según agarran y ajustan las letras, la araña vuelve marcharse. Las pinzas perfeccionan y rematan su labor, de forma que la palabra "GIFT" puede leerse en la tela, y por fin se retiran [Fig. 307]. Dado que todo está tranquilo, la araña regresa y procede a encargarse de las letras una a una, de la G a la T³¹⁰. Resulta fascinante contemplar cómo las va desenganchando metódicamente, trabajando con seis de sus ocho patas todo a lo largo del hilo, hasta que las libera y las arroja lejos, como si se tratara de un trasto inservible descartado al montón de la basura durante una mudanza³¹¹. Finalmente se libra de todas ellas, repara los daños causados en la seda por las pinzas, y se sitúa en el centro de la tela para esperar a la próxima presa.

Esta obra, aunque algo al margen del resto de la serie, sirve como refuerzo del planteamiento conceptual que subyace a todo el conjunto. Tal y como insinúa Katchadourian con la redundancia del título que escoge (*GIFT/GIFT*) y su explicación del juego de palabras que esas letras contienen. Las pinzas (la extensión de la mano de la artista) tratan de entregar un regalo a la araña, pero es un regalo envenenado. La nueva decoración de la tela trae consigo, además de los problemas derivados de aumentar la visibilidad de la estructura, los considerables destrozos que Katchadourian ha inflingido a las hebras

³⁰⁸ <http://www.ninakatchadourian.com/uninvitedcollaborations/spiderwebs.php> Último acceso 2 de septiembre de 2014. Traducción de la autora. Las comillas son del original. Cursiva de la autora.

³⁰⁹ Se puede ver aquí: Katchadourian, Nina. "Nina Katchadourian, 'GIFT/GIFT' (1998)".

<http://vimeo.com/93533751> Último acceso 4 de septiembre de 2014.

³¹⁰ Aunque al despegar la I de la tela, ésta se queda colgando de un hilo, y la araña tiene que terminar de ocuparse de ella una vez que ha acabado con la T.

³¹¹ Por la manera en la que la araña utiliza dos de sus patas al arrojar las letras, resulta complicado no empatizar con sus movimientos y antropomorfizarlos, tan reconocibles y humanos parecen. Seguramente se trata de las neuronas espejo humanas trabajando a pleno rendimiento.

por colocar las letras³¹², por imponer sus preferencias y objetivos humanos. Mediante esta paradigmática parodia queda todavía más clara la denuncia de la artista acerca de cierto tipo de bienintencionadas ofrendas humanas, que no siempre resultan beneficiosas para aquéllos a quienes van dirigidas. Sobre todo porque, aunque se las vista como regalos, no suele haber manera de rechazarlas antes de que sean completadas. La consecuencia más inmediata fue que lo que se había planteado como una colaboración y una interacción positiva para ambas partes, había terminado convertido en una batalla campal. Iniciada, por supuesto, por la cabezonería, arrogancia e imposición humanas.

Por otra parte, otra humorística propuesta de la artista en forma de fotografía, utilizaría la misma estrategia de letras de hilo rojo deletreando un mensaje sobre una tela de araña: *Marketing Tips for Spiders* (consejos de marketing para arañas, 1998) [Fig. 309]. Aunque esta vez mediante el texto "WEB REPAIR LOW LOW RATES CALL NOW" (reparación de telas, tarifas muy muy bajas, llame ahora) y un número de teléfono finlandés (+35919543851). Es un absurdo intento de enseñar a una araña cómo anunciar su destreza para reparar telas. Se podría decir que, demostrada la incapacidad de Katchadourian para hacer ese mismo trabajo de remiendo, la artista se lo habría tomado con humor y se habría volcado en ayudar a las arañas de otra manera. Esta vez, yendo a lo seguro y centrándose en destrezas más humanas, como la comercialización y la búsqueda de beneficio económico en la realización de cualquier actividad, sea la que sea³¹³. Sin embargo, con el mismo desastroso resultado habitual en su serie.

Si el vídeo *GIFT/GIFT* se encara como una batalla o un enfrentamiento también sirve para ilustrar otras contraposiciones. Como el repertorio de semejanzas y diferencias que se da entre lo que las dos contendientes utilizan respectivamente para materializar físicamente sus objetivos: las segmentadas patas de la araña (además de otras piezas bucales como quelíceros y pedipalpos) y las pinzas metálicas que maneja la mujer. Estas últimas en parte contribuirían a diluir un tanto la diferencia de tamaño, y a raíz de esto, de precisión, entre la artista y la araña. Pero en cierto modo también se constituirían en un eco de las capacidades y características del

³¹² La imagen resultante recuerda a la historia infantil *Charlotte's Web*, en la que una araña (Charlotte) empieza a escribir palabras de alabanza en su tela para salvar a su amigo cerdito (Wilbur) de ser sacrificado. White, E. B. *Charlotte's Web*. (Nueva York: Harper and Bro, 1952).

³¹³ Además, tanto *GIFT/GIFT* como *Marketing Tips for Spiders* exploran otros asuntos que atraen la atención de Katchadourian, quizás por su condición de hija de padres extranjeros nacida y criada en Estados Unidos. Estos serían la comunicación interespecies, la codificación de señales, y los intentos de traducción de unos sistemas a otros, ya se trate de sistemas visuales, escritos, o sonoros.

artrópodo. Como si la mujer pretendiera usurpar la dureza de su exoesqueleto o la articulación de sus patas; aunque sin mucho éxito. Asimismo, este tipo de pinzas (a las que con frecuencia les asignamos el apellido de "depilatorias") en ocasiones conllevan una connotación de artículo de higiene femenina, de objeto que se lleva en el neceser. Lo que acentúa otros rasgos presentes en la obra, que también aluden a cuestiones asociadas, por lo general, a la femineidad.

Uexküll introducía la sección dedicada a la interpretación de la tela de araña aludiendo a la figura de un sastre, de un hombre cuya profesión era la de realizar trajes por encargo. Aunque, como veremos, este tópico relacionado con la industriiosidad y profesionalidad de los animales como constructores y artesanos ha sido muy influyente, otro muy extendido es el de la araña tejedora. Uno que vendría acompañado de la identificación de estos artrópodos con criaturas femeninas, dedicadas a labores tradicionalmente consideradas como propias de mujeres, con cualidades y rasgos de personalidad atribuidos a éstas. Como aquí no es posible, por extensa, una discusión detallada de las implicaciones de la equivalencia mujer-araña, me limitaré a apuntar, pues, el personaje imaginario de la mujer-araña devoradora de hombres, en la cual la tela de araña sería una representación o metáfora de las malas artes de seducción empleadas por la misma. Un ejemplo de este tópico, transversal a varias culturas, se hallaría en el relato *Shishei* (1910) del escritor japonés Junichiro Tanizaki. En él, un sádico tatuador dibuja una araña en la espalda de una geisha, acción que a su vez le convierte en la primera víctima de la mujer³¹⁴. Asimismo, estos mitos y connotaciones se habrían subvertido también desde el arte, como ocurriría con las ambivalentes arañas de Louise Bourgeois, figuras protectoras al tiempo que inquietantes.

Aquí, más que una exploración pormenorizada de estos vínculos entre mujeres y arañas, me interesa la caracterización de unas y otras como tejedoras. De hecho, Katchadourian parece estar aludiendo a esto cuando, como parte de esta serie de colaboraciones no solicitadas con arañas, prepara un kit de "Hágalo-Vd.-Mismo" pensado para la reparación de sus telas. El kit recuerda a un pequeño costurero de plástico, y está dividido en compartimentos, con un carrete y fragmentos de hilos (siempre rojos), tijeras, pinzas y pegamento en su interior (*Do-it-Yourself Spiderweb Repair Kit*, 1998) **[Fig. 308]**.

³¹⁴ La mujer-araña también era una atracción corriente en circos y ferias. En ella una mujer sacaba la cabeza en una escena trucada, en el que parecía que tenía ocho patas y se hallaba en una tela de araña que flotaba en el aire. Para ver imágenes, consultar: Klein, Deborah. "The Spider Woman". *Deborah Klein's Art Blog*. <http://deborahklein.blogspot.com.es/2012/03/spider-woman.html> Último acceso 5 de septiembre de 2014.

Dentro de este tema de la costura, quisiera destacar el mito de la competición que enfrentó a la tejedora Aracné y a la diosa Minerva, como un apoyo para desentrañar el complejo engranaje de jerarquías que creo detectar en la serie de Katchadourian. Según lo relata Ovidio, la habilidosa Aracné tenía tanta confianza en su destreza que osó desafiar a la diosa de las artes. Al enterarse, Minerva se presentó ante la joven disfrazada de anciana, e intentó hacer que cambiara de idea y se disculpara. Pero Aracné se enfureció y rechazó su consejo, por lo que la diosa se desprendió de su disfraz, y ambas se dispusieron a medir su pericia. Minerva empezó a tejer un tapiz que ensalzaba los grandes logros de los dioses, mientras que Aracné hizo lo propio con sus engaños: Europa y el toro, Leda y el cisne, Dánae y la lluvia dorada... Al ver el tema del tapiz de Aracné, Minerva entró en cólera. En parte, por la intención de la joven de ridiculizar a los dioses retratando sus acciones malvadas; en parte, porque su talento era tal que "no pudo encontrar una mancha o defecto, incluso a la envidia le es imposible censurar el arte perfecto³¹⁵". La diosa rasgó la tela, y golpeó a Aracné en la cabeza, tres veces y una más, con su lanzadera de madera de boj. Enfrentada a esa ofensa, Aracné se ahorcó, y Minerva se compadeció de ella y quiso devolverle la vida. Pero como también quería castigarla por su insolencia, la transformó en una araña, que se dedicaría eternamente a tejer su tela.

Así pues, en el mito tenemos una diosa y una mortal, que acaba convertida en araña. Y en las colaboraciones no solicitadas de Katchadourian tenemos un pequeño artrópodo y una humana. Por escala y por la balanza de poder, se diría que en estas últimas la diosa es la mujer, y la araña, la joven Aracné. Sin embargo, en el mito es la joven la que plantea el desafío que es finalmente atendido por la diosa. Mientras que, en las obras de Katchadourian, es la "diosa" humana la que desencadena la competición en la que se ve envuelta la araña, aunque disimulándola en forma de bienintencionada ayuda. Un punto que, de manera simultánea, podría tomarse como muestra de excesiva arrogancia y como síntoma de una cierta inseguridad ante las capacidades del pequeño ser. Por otra parte, la mayor destreza siempre parece estar del lado de Aracné o la araña, aunque hay diferencias con respecto al resultado. Aracné realiza un tapiz perfecto ante Minerva, pero ésta lo despedaza y la ataca. Y después castiga/perdona a la

³¹⁵ Ovidio. *Metamorphoses*. (Boston: Brookes More, Cornhill Publishing Co., 1922): libro 6º, líneas 1-145. Disponible aquí: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0028%3Abook%3D6%3Acard%3D87> Último acceso 5 de septiembre de 2014. Traducción de la autora (desde el inglés) del fragmento citado.

joven, de manera que las cosas sigan siendo como son, con el reparto de poderes intacto. Da lo mismo que Aracné haya hecho un mejor tapiz: su obra es destruida, los dioses continúan siendo más poderosos, y desafiarlos conlleva la pena de ser transformado en un ser todavía más inferior³¹⁶. En el caso de Katchadourian, en lugar de destruir la tela lo que pretende es remendar y mejorar la obra de la araña, añadirle su toque humano, aunque su ayuda no haya sido requerida. Y cuando su parche es rechazado no se enfurece, sino que esta "Minerva" acepta la nueva situación y respeta la reacción de Aracné. Las tornas han cambiado, el esquema de poderes no es el que era (en realidad, nunca lo fue) y los humanos ya no pueden seguir considerándose como dioses que se salen siempre con la suya. Aunque ocasionalmente se lo crean y actúen como tales (por ejemplo, imponiendo según qué mejoras a ciertos animales, plantas, ecosistemas). Ese recorrido inverso sería el que reflejaría esta serie de obras de la artista estadounidense, en la que se enfrenta, y en cierto modo pierde, ante una diminuta arañita.

Tejer es una actividad tradicionalmente considerada como femenina, laboriosa, artesana. Minerva, entre otras cosas, sería la diosa de las artes, y las arañas han sido casi universalmente admiradas por su capacidad de crear, o tejer, geométricas e ingravidas telas³¹⁷. Telas que han sido alabadas de viva voz y por escrito, y reproducidas en dibujos y pinturas. Adicionalmente, las telas en sí mismas también han sido objeto de atención y de intentos de preservación en diversos lugares y épocas. Hay ejemplos históricos de este interés³¹⁸, que se ha mantenido en el tiempo, y a los cuales se sumarían otros enfocados en la seda arácnida como material. Ya sea dando cuerpo a lienzos formados por numerosas capas de telas de araña superpuestas³¹⁹; ya sea como los hilos que traman lujosas prendas que requieren la recolección de las secreciones de más de un millón de arañas³²⁰. Aunque en estos últimos no contarían tanto los patrones en sí mismos, y las asociaciones con el trabajo de las arañas, con sus telas y su seda serían más bien simbólicas o poéticas.

³¹⁶ Los mismos animales inferiores en los que los dioses se transforman para llevar a cabo sus barrabasadas, como si eso pudiese ser una justificación o coartada.

³¹⁷ Quizás habría que investigar o mencionar hasta qué punto han sido temidas por esta mortífera habilidad, pero aquí me quedo con el lado más positivo de esta admiración, quizás más próxima a una visión intelectual y estética. Aunque las arañas sigan suscitando fobias intelectuales y culturales.

³¹⁸ Me consta que la recolección y preservación de telas de araña es una actividad con raíces históricas, y en internet he visto imágenes que así lo atestiguan, pero por el momento no he sido capaz de volver a encontrarlas.

³¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Cobweb_painting Último acceso 7 de septiembre de 2014.

³²⁰ El caso más destacado de esto sería el proyecto expuesto en el Victoria & Albert Museum en el 2012 con seda de las conocidas como arañas de seda de oro, recogida en Madagascar: "Golden Spider Silk". <http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/golden-spider-silk/> Último acceso 7 de septiembre 2014.

Seguramente, es la fascinación que nos produce contemplar sus intrincados diseños la que explica ese impulso de preservar, de coleccionar, de poseer; la que estaría detrás de las iniciativas dedicadas a la compilación de telas de araña. Esfuerzos como los de la japonesa Kazuyo Funabiki, quien habría fotografiado miles de ejemplos de telarañas en la naturaleza, sobre un fondo azul portátil. Y cuyo trabajo habría dado lugar a un libro, y sido incluido en la Trienal de Echigo-Tsumari de 2009³²¹. Otros también habrían pretendido convertir las telas de araña en joyas³²², o cuadros (incluso creando una granja para ello³²³). Pero aquí quisiera llamar la atención sobre las actividades de Emil "Rocky" Fiore. Fiore es un entusiasta recolector de telarañas que lleva varias décadas capturando y preservando miles de ellas entre dos planchas de vidrio. Se define a sí mismo como artesano, y además de ganarse la vida con ello aspira a "construir un legado como el innovador de un nuevo oficio americano"³²⁴.

El método de Fiore³²⁵ consiste en expulsar a la araña de una tela acabada soplando sobre ella (el dióxido de carbono provoca su huida, ante la amenaza que supone un depredador), con cuidado para que el artrópodo "se marche de una manera fluida de modo que no destruya la obra de arte que ha hecho"³²⁶. Para, a continuación, pulverizarla con la cantidad adecuada de pintura plateada, y posteriormente adherirla a una porción de vidrio de bordes esmerilados, del tamaño y la forma adecuados. Una vez completados con el correspondiente fondo negro pintado sobre la otra parte del vidrio, los fascinantes objetos así obtenidos se ponen a la venta en la propia web de Fiore³²⁷ o en distribuidores relacionados con la decoración y el diseño³²⁸.

³²¹ Funabiki, Kazuyo. "Spider's Web Universe". *Echigo-Tsumari Art Field*. http://www.echigo-tsumari.jp/eng/artwork/spiders_web_universe Último acceso 7 de sep. de 2014.

³²² "Dollybird Preserved Spider Web Pendant 3 inch". <https://www.etsy.com/listing/248942780/dollybird-preserved-spider-web-pendant-3?ref=related-0> Último acceso 28 de octubre de 2015.

³²³ "Knight's Spider Web Farm". *roadsideamerica.com*. <http://www.roadsideamerica.com/story/10862> Último acceso 7 de septiembre de 2014.

³²⁴ Fiore, Emil. "About Emil 'Rocky' Fiore, A.K.A the Spider Web Catcher." *Whirled Wide Webs*. <http://whirledwidewebs.com/about.htm> Último acceso 8 de septiembre de 2014. Traducción de la autora. El término que utiliza Fiore, y que he traducido como "oficio" sería el de "*craft*".

³²⁵ Dos vídeos muestran el método de Fiore, junto con sus comentarios: "To Catch a Web Part one". <https://www.youtube.com/watch?v=97X7WiAOtMM>; "To Catch a Web Part Two". <https://www.youtube.com/watch?v=wouBMN4-MjI> Último acceso 8 de septiembre de 2014.

³²⁶ Terruso, Julia. "Dumont craftsman creates art by mounting spider webs on glass". *The Star-Ledger*, 27 de julio de 2011. http://www.nj.com/news/index.ssf/2011/07/dumont_craftsman_creates_art_f.html Último acceso 8 de septiembre de 2014.

³²⁷ <http://whirledwidewebs.com/works.htm> Último acceso 8 de septiembre de 2014.

³²⁸ "Spider Web on Glass". <http://www.abchome.com/shop/spider-web-on-glass-1226148> Último acceso 8 de septiembre de 2014. Aunque en ocasiones Fiore ha sido descrito como "artista", se refiere a sí mismo como artesano, y distribuye sus obras por canales más próximos a esta calificación. Lo cual, dado que los objetos que produce no son tan diferentes de determinados ejemplos extraídos del arte contemporáneo y

Para Fiore, pues, lo que las arañas fabrican es bello³²⁹, es arte. Todo tendría que ver con lo que las arañas hacen, "pero habría un arte u oficio sofisticado en lo que yo hago³³⁰". Un oficio que le habría llevado décadas perfeccionar y que, tal y como confiesa, se habría sentido ligeramente tentado de rodear de secretismo para evitar ser imitado³³¹. Curiosamente, ante esta disyuntiva entre su labor y la de las arañas cuyas telas recolecta, Fiore oscilaría entre la admiración por los delicados patrones geométricos, y un cierto cuestionamiento de los motivos o el proceder de la araña. En esta línea, afirma que "la araña no sabe lo que demonios está haciendo, la araña simplemente lo hace³³²". Lo que podría leerse como una reivindicación de lo directo, activo y tácito frente a lo racionalizado y conceptualizado, o como una justificación de su propia y humana labor de recolección y preservación. Dada la tendencia de las arañas a consumir sus telas viejas una y otra vez para fabricar otras nuevas, haciendo desaparecer en el proceso todos esos patrones únicos e irrepetibles, lo menos que se podría hacer (según parece creer Fiore) sería privar a las arañas de algunas de sus telas, como manera de conservarlas para que los humanos las admiren para toda la eternidad³³³.

De hecho, cuando define su labor como un esfuerzo por "preservar lo que hacen [las arañas]", inmediatamente después se declara como "su embajador ante los humanos³³⁴". Es como si a estos pequeños artrópodos les faltara el criterio para decidir qué es lo que merece la pena y debe perdurar. Como si Fiore supiera esto mejor que ellas, y creyera justificado sus respectivos sacrificios para que las telas fueran preservadas. Por parte de él, el tiempo que consagra a la recolección durante la temporada (los meses cálidos), y el hecho de dejar de lado otras cuestiones que su dedicación le impediría atender (aunque su trabajo es enteramente voluntario, y reconoce que le apasiona y fascina). Por parte de las arañas, la continuada molestia de ser expulsadas de su tela para perderla a manos de alguien que dice

comercializados en galerías, podría conllevar una discusión acerca de cómo los canales y la envoltura de algo determinan su percepción y su consumo, que no voy a abordar aquí.

³²⁹ No deja de exclamar "qué belleza" ("*what a beauty*") Por ejemplo en los vídeos citados o en: Terruso, Julia. "Dumont craftsman creates art by mounting spider webs on glass". op. cit.

³³⁰ Terruso, Julia. "Dumont craftsman creates art by mounting spider webs on glass". op. cit.

³³¹ Fiore matiza que se habría decidido a mostrar sus técnicas porque habría empleado años para definir su método, pero todavía más años para perfeccionarlo y alcanzar la calidad y destreza actuales. Algo que sólo se podría alcanzar con la práctica: "To Catch a Web Part one". op. cit.

³³² "To Catch a Web Part one". op. cit. Traducción de la autora.

³³³ El encuentro entre las respectivas escalas de tiempo me lleva a pensar que, lo que para un humano es una eternidad, es apenas un suspiro si se considera en términos geológicos, no digamos ya cosmológicos.

³³⁴ Terruso, Julia. "Dumont craftsman creates art by mounting spider webs on glass". op. cit.

considerarse su "amigo"³³⁵". Lo cual no sólo perjudicaría la capacidad de las arañas para conseguir presas, y por lo tanto, alimento. Sino que las obligaría a conseguir todavía más alimento para compensar el coste energético de construir una tela sin haber podido recurrir a consumir las proteínas de la tela anterior. Una situación que podría sortearse si Fiore, como Kazuyo Funabiki, se hubiera limitado a coleccionar las telas en forma de fotografías, en lugar de arrancarlas y exhibirlas entre dos cristales. Claro que el resultado y consecuente recepción de estos objetos no sería igual, debido a la diferencia entre poseer una representación de algo, o ese mismo algo en sí, como si estuviera congelado en el tiempo.

Sería oportuno comparar lo realizado, respectivamente, por Fiore y Katchadourian, y la manera de presentarlo de ambos. Los dos proyectos estarían desencadenados por un impulso o idea inicial, en principio bienintencionada, que pretende obtener un beneficio para todas las partes implicadas. En el caso de Katchadourian, la reparación de la tela serviría tanto a los propósitos artísticos de la mujer, como en teoría a mejorar las condiciones de vida de la araña. En el caso de Fiore, éste se beneficia personal y económicamente de capturar las de otro modo efímeras telas, mientras que sus acciones contribuyen a ensalzar las habilidades de las arañas, y a conservar y a hacer perdurables algunas de sus creaciones. Pero, como ya se encargaban de poner de relieve las propias arañas, los apaños de Katchadourian eran de todo menos útiles. Y Fiore no parece del todo consciente de que sus ideas con respecto a qué es bello y qué debe ser preservado no tienen por qué tener una mayor validez que las preferencias o intereses de las arañas, que se ven perjudicadas por sus acciones³³⁶. Este contraste sirve para contraponer las posiciones ocupadas por los dos seres humanos, y su grado de conciencia de los intereses y agencia de la otra parte de la ecuación, las propias arañas. Katchadourian, a pesar de su insistencia y de los daños que causa, respeta y acata en un mayor grado las decisiones de estas criaturas de ocho patas, y parece más consciente de ellas³³⁷. Mientras

³³⁵ *Ibíd.*

³³⁶ Una cuestión a la que ha tenido que enfrentarse este artesano, dados los reproches que algunas personas le hacen por llevarse "la casa" de las arañas. Reproche equivocado en cuanto a la función de las telas, pero acertado en el perjuicio causado. Terruso, Julia. "Dumont craftsman creates art by mounting spider webs on glass". op. cit. Fiore dice que evita llevarse sus telas demasiado a menudo, y minimiza el impacto de sus acciones aludiendo a que éstas rehacen su tela con frecuencia.

³³⁷ Aún así, Katchadourian se enfrenta una y otra vez al rechazo de las arañas como estrategia para desenmascarar la verdadera naturaleza de su bienintencionada idea inicial. Lo cual implica un cierto perjuicio para ellas, aunque quizás no tan grande como el que les inflige Fiore, y que además interpreto como más consciente de sí mismo y del daño que ocasiona (de ahí el juego de palabras en *GIFT/GIFT*).

que Fiore se limitaría a imponer su voluntad e ideas sobre las de las arañas, en nombre de un bien mayor cuya validez u oportunidad no parece cuestionarse en ningún momento. De esta manera, al poner una propuesta junto a la otra queda más claro lo que subyace a lo que hace Fiore, y la manera en la cual Katchadourian desvela todos estos mecanismos y asunciones tan frecuentes, sobreentendidos y medio escondidos en nuestras relaciones habituales con otros animales y con el entorno que nos rodea.

Otro punto en el cual las afirmaciones y acciones de Fiore resultan esclarecedoras, sería el de la consideración de las telas de araña como arte, como algo bello que debe ser preservado, y que merece el esfuerzo y el coste derivados de este fin. En cierto momento, explica lo que hace recurriendo a una orquídea:

Si encontraras una bonita orquídea en el bosque, querrías traértela a casa y enseñártela a la gente. Y eso es lo que yo hago, en lo que a mí respecta es como... coger flores³³⁸.

Un ejemplo que no me parece particularmente bien escogido. Porque aunque telas de araña y flores se consideren cosas "bellas", no suscitan el mismo tipo de reacción. El comportamiento habitual de una persona que se lleva flores a casa consiste en regalarlas o en exhibirlas en un jarrón, hasta que se marchitan. Algunas veces, las flores se prensan como recuerdo o para hacer composiciones con ellas. O para compilar un herbario con un único ejemplar en representación de cada especie de planta. Fiore, sin embargo, adopta la actitud de un coleccionista casi compulsivo, que nunca tiene bastante. Más es mejor, dado que esto significará que habrá salvado una tela de araña más. Una tela que siempre será única e irrepetible, diferente a las demás aunque parecida a otras, como un copo de nieve. Fiore reconoce que regresa una y otra vez a sus sitios favoritos, y en ellos encuentra una tela similar (mismo lugar, araña, orientación, estructura general...), pero nunca exacta a las que ya había recolectado allí con anterioridad³³⁹. Pero, a pesar de haber acumulado miles de especímenes continúa preservando otros nuevos, y no cesa en su labor. Seguramente no se empeñaría en recoger decenas de ejemplares de la misma flor. Por mucho que, al igual que las telas, nunca haya dos flores idénticas.

Entonces, ¿por qué telas de araña sí, y flores no? Se me ocurren un par de motivos. En primer lugar, a diferencia de las flores percibimos que las telas han sido construidas o creadas por alguien.

³³⁸ "To Catch a Web Part Two". op. cit.

³³⁹ "To Catch a Web Part One". op. cit.

Tienen un autor que les ha dado forma, alguien a quien se le puede colocar la etiqueta de artista (con más o menos reticencias en función de a quién preguntes). En segundo lugar, y en conexión con el primer motivo, vemos los diversos patrones creativos como respondiendo a un diseño, a un plan. Como expresión de la destreza de la araña, así como de sus circunstancias y las de su entorno en el momento de crearla. Es debido a estos vínculos y asociaciones de ideas, patentes en las palabras y en el comportamiento de Fiore, que interpreto que la serie de colaboraciones no solicitadas con arañas emprendida por Katchadourian también estaría reflexionando, en el fondo, sobre el proceso de creación artística. Es decir, que dicha serie recapacitaría acerca de lo que es considerado arte y de lo que no. Así como acerca de qué, exactamente, convierte a alguien en un artista, en ese confuso tinglado de autorías entremezcladas que se desenrolla en torno a una tela de araña.

Katchadourian, al igual que Fiore, le concede con sus acciones un cierto valor a las telas de araña. En su caso, el de algo que debe ser reparado, perpetuado al menos en un futuro próximo. La artista se asigna a sí misma la tarea de restaurar forma y función. Pero, ante la imposibilidad de conseguirlo, opta por dejar visualmente claro qué ha sido hecho por la araña y qué ha sido reparado por ella, mediante llamativos fragmentos de hilo rojo. Un hilo que, a su vez, alude a las labores tradicionalmente realizadas por mujeres. Por lo que, sumando todo lo anterior, tendríamos entrelazados en una única propuesta un puñado de elementos que generarían tiranteces o fricciones en cuanto a su calificación como tal obra de arte.

De entrada, se trata de una estructura que, aunque considerada bella, lo es como consecuencia de llevar a cabo una determinada función. La seda es fina hasta hacerla poco visible para pasar desapercibida ante los ojos de moscas y otros insectos. El diseño geométrico de la telaraña maximiza su eficacia con la menor cantidad de material posible, y la hace resistente y flexible al mismo tiempo, y así sucesivamente. Los humanos somos los que hallamos estas estructuras bellas, reconocemos algo en ellas. Pero no por ello dejan de servir a un propósito vital para la araña. Lo cual, en cierta manera, pone en cuestión nuestras propias prioridades artísticas y estéticas. Asimismo, el proceso de elaboración de estas pegajosas trampas nos recuerda a uno artesanal, como demuestran los términos que utilizamos para referirnos a ellas: la llamamos telas, y decimos que son tejidas por las arañas. Si a lo artesanal le cuesta más ser reconocido como arte con mayúsculas, con mayor motivo si se trata de

un tipo de artesanía vinculada a las mujeres, como la costura. Por si fuera poco, dado su carácter de colaboración, la autoría tanto de la obra terminada como de la dirección que adopta el proyecto es compartida, y queda dividida entre Katchadourian y las diferentes arañas. Entre una mujer y unas cuantas criaturas minúsculas, probablemente también hembras³⁴⁰, todas ellas discutidas como creadoras por varios motivos convergentes. Con frecuencia, las mujeres han sido y son cuestionadas en su papel de artistas, y en paralelo, tanto las arañas como el resto de animales tienden a concebirse como guiados por un instinto que los automatiza y los convierte en meras máquinas en algunos aspectos.

Justo a este punto pretendía llegar, porque mi impresión es que la suma de todos estos puntos débiles, de fractura (funcionalidad, artesanía, creadoras mujeres y animales), dotan al conjunto de una apariencia frágil, intrascendente. Sin embargo, al igual que sucede con las telas de araña, la estratégica colocación de todas esas hebras presuntamente endebles, en lugar de debilitar el contenido y la intención de la obra la transforman en algo agudamente punzante, sólido, trabado, y de largo alcance. Que además serviría de eje para refrendar la validez y valía de discutir todos estos temas. Además de los ya comentados peligros de imponer según qué bienintencionadas ideas al mundo natural.

Para concluir esta sección, quisiera desenrollar un poco más una de esas madejas a las que aludo. En concreto, la de la colaboración. Es cierto que el planteamiento de Katchadourian ya pone en duda la naturaleza en sí de su colaboración con las arañas. Puesto que el título que escoge para su serie explicita que éstas no se han ofrecido voluntarias, ni han mostrado predisposición previa alguna acerca de si quieren o no participar en el proceso. Pero, lo que finalmente sucede, es que se obtiene un resultado conjunto, fruto de un proceso en el que el comportamiento y reacciones de las arañas han sido determinantes. Katchadourian decide seguir adelante con su idea, las arañas rechazan su intervención, y a través del respeto de la artista a la misma, este ejercicio de agencia arácnida queda definitivamente incorporado en el planteamiento de la obra. Katchadourian y las respectivas arañas construyen algo expresivo y significativo por medio de un procedimiento algo heterodoxo: ambas aportan al proceso, y sus aportaciones quedan igualmente recogidas en él, en la forma final que éste adopta según los designios de Katchadourian. Quizás podría

³⁴⁰ Dado que en general, en las arañas orbitales la hembra adulta es la que construye las telas más grandes y llamativas.

decirse que es el respeto de Katchadourian al rechazo de las arañas lo que otorga su sello a la obra y la define, aunque en ella también haya otros elementos paradójicos y contradictorios de competición y batalla, de perjuicios y daños, o de imposiciones. Porque el énfasis definitivo estaría en esa construcción conjunta, un tanto enrevesada y por caminos insospechados. Y lo que se obtienen son unas imágenes y un concepto que consigue denunciar y mofarse de una de las manías que los humanos occidentales tenemos más incrustadas: nuestra paternalista tendencia a imponer, inadvertidamente o no, nuestro criterio a los de otros seres que deberían ser igualmente respetables, igualmente tenidos en cuenta. Para luego, encima, llegar a defenderlo como el mejor para todos, y no sólo para nosotros. Como si nuestra visión o intenciones nunca pudieran ser parciales o interesadas.

Desde este punto de vista, la manera en la que se produce la desembocadura de la obra resulta congruente con ciertas alternativas que se han ido planteando en el ámbito de la biología, y que pretenden modificar la manera en la que, a grandes rasgos y con un enfoque más global, pensamos acerca de cuestiones como la evolución, o las interrelaciones entre unas especies y otras dentro de un mismo espacio o ecosistema. A grandes (y muy resumidos) rasgos, tendemos a interiorizar la evolución como el proceso competitivo que enfrenta a unas especies con otras por unas migajas de pan que supondrían la diferencia entre la vida y la muerte, entre seguir adelante o extinguirse. Y algo similar podría decirse de la lucha por la supervivencia en el día a día de los individuos de esas especies: unos pierden y otros ganan. Por supuesto, en su nueva síntesis³⁴¹ la teoría de la evolución no puede reducirse a la simplificación que apenas he esbozado aquí, y no pretendo caricaturizarla con estas breves líneas. Pero sí que parece darse una insistencia o un mayor énfasis en determinados conceptos (competitividad, escasez, egoísmo) que probablemente esté relacionada con la manera en la cual dicha teoría acaba por representarse y tomar forma en el imaginario colectivo³⁴².

Sin embargo, a lo largo de las últimas décadas habrían ido surgiendo estudios que buscan alternativas a este relato. No porque nieguen o cuestionen la teoría de la evolución como tal, sino porque consideran que en dicho relato o discurso se otorga más énfasis o

³⁴¹ Huxley, Julian. *Evolution. The Modern Synthesis*. (Londres: George Allen and Unwin, 1942).

³⁴² Respecto a esta cuestión, mi impresión y la de otros autores es que se tiende a insistir en la competición, en la escasez, en el egoísmo, etc., lo que acaba provocando que sean esas nociones las más difundidas y las que más huella han dejado. Debido a ello habrían ido surgiendo teorías, interpretaciones o denuncias, más o menos sustentadas por hechos y estudios científicos pero por lo general siempre polémicas, que tratan de llamar la atención sobre esta cuestión, y presentar alternativas.

importancia a determinados aspectos, mientras se olvidan otros. Quizás un ejemplo de esto sería la endosimbiosis, que acabaría personificada en la figura de Lynn Margulis gracias a su tenacidad y sus esfuerzos por defenderla³⁴³. La endosimbiosis vino a demostrar que la evolución no siempre sucedía por los cambios acumulados en los organismos localizados en una única rama o vertiente, que daban lugar a nuevas ramificaciones, y por lo tanto, a nuevas especies. Sino que en ocasiones había sucedido que dos ramas no relacionadas se habían fundido para provocar la aparición de un organismo nuevo, con características de los anteriores. Sería lo que ocurriría con las células eucariotas de animales, hongos, y vegetales, que habrían incorporado células más simples que habrían acabado convertidas en mitocondrias y cloroplastos que, como prueba de un pasado independiente, todavía atesorarían ADN propio en su interior. Este caso resultó rechazado y muy polémico hasta que fue apoyado por pruebas irrefutables³⁴⁴. La dificultad de concebir un escenario semejante de evolución por confluencia colectiva vendría, quizás, de la tendencia a visualizar la evolución como una sacrificada y exigente carrera hacia el futuro de individuos/especies que se preocuparían únicamente por sus intereses. A la manera de un sálvese quien pueda, o de la trayectoria de un profesional o de una compañía que sólo concibe avanzar pisando las cabezas de los que están a su alrededor³⁴⁵. Un esquema mental que dificultaría considerar otras posibilidades, como la convergencia contenida en la endosimbiosis³⁴⁶. Éstas constituirían una forma alternativa de avanzar que, de manera restringida y en términos no científicos, podríamos incluso designar como colaboraciones. En esta y otras alternativas, el énfasis habría pasado de lo individual a lo colectivo, y de lo egoísta a lo altruista, como en respuesta a ese otro tipo de reputación que, para algunos, parecía impregnar las discusiones acerca de la evolución.

³⁴³ Margulis, Lynn. *Origin of eukaryotic cells: evidence and research implications for a theory of the origin and evolution of microbial, plant, and animal cells on the Precambrian earth*. (New Haven: Yale University Press, 1970).

³⁴⁴ En ciencia, por supuesto, el ideal es que todo quede demostrado y ratificado por dichas pruebas irrefutables. Pero habría una diferencia entre direcciones que son bienvenidas y consideradas prometedoras, aunque todavía no hayan sido probadas, y otras que son tajantemente rechazadas por contravenir el marco o los sobreentendidos vigentes. Lo que provoca que haya ciertas resistencias a aceptarlas incluso después de que hayan sido innegablemente corroboradas por los datos.

³⁴⁵ Una cuestión interesante es el análisis de esta insistencia en la competitividad, eficacia, escasez, etc. en el ámbito de la teoría de la evolución, y su paralelismo con el desarrollo del capitalismo.

³⁴⁶ Margulis llevó más allá la endosimbiosis, y llegó a proponerla como alternativa a la evolución por acumulación progresiva de mutaciones, una propuesta que chocaría con el consenso científico actual acerca de la síntesis evolutiva moderna: Margulis, Lynn, y Dorion Sagan. *Captando Genomas: una teoría sobre el origen de las especies*. (Barcelona: Kairós, 2003).

Otros desafíos o alternativas se han producido en ámbitos como los de la selección sexual y la reproducción. Áreas en las que, tanto en el pasado como en la actualidad, muchos biólogos habrían cometido el error de proyectar sus ideologías y creencias sobre el comportamiento de los animales. Deslices que habrían conducido a reafirmar lo que se consideraba la norma en cuanto al comportamiento sexual y reproductivo de los animales en general, y a desatender y minimizar lo que, durante mucho tiempo, se consideraron como excepciones (o incluso degeneraciones) que había que negar y olvidar. Tanto en el resto de animales como en los seres humanos. Este tipo de situaciones serían las que habrían impulsado a científicos como Bruce Bagemihl a recopilar y documentar casos de homosexualidad animal no humana, así como otros comportamientos sexuales que no tendrían una finalidad reproductiva inmediata ³⁴⁷. Los cuales constituyen un rompecabezas para algunos biólogos evolutivos, porque suponen un gasto de energía, tiempo y recursos que no siempre se materializan en una descendencia que propague los genes de los individuos implicados. En su búsqueda de una explicación que haga justicia a la existencia de esta diversidad sexual (que también podría aplicarse a otros comportamientos, en apariencia "inútiles" en cuanto a su éxito o eficacia evolutiva), Bagemihl recurre a Bataille y apuesta por enfatizar la exuberancia en lugar de la escasez. Es decir, asumir que la norma no es que falte energía y recursos, y por lo tanto, que siempre haya que pelear hasta la extenuación por ellos. Por el contrario, de una forma u otra lo habitual es que el sol nos proporcione energía en exceso, que puede ser gastada de múltiples e inventivas maneras:

La vida en este planeta está, por encima de todo, caracterizada por lo que Bataille llama "la superabundancia de energía bioquímica" libremente proporcionada por el sol. El desafío que confronta a la vida, pues, no es la escasez, sino el exceso- qué hacer con toda esta energía extra. Virtualmente, toda efusión de actividad, a la vez (pro)creativa y destructiva- el desarrollo del ornamento y patrones barrocos (o su destilación en minimalismo concentrado), el desenfrenado consumo de alimentos animales y vegetales (o de masivas hambrunas en su ausencia), la extrema elaboración de sistemas sociales (abarcando a la vez formas "complejas" y "simples"), la florescencia de nuevas especies y la extinción de otras, los ciclos de biomasa pujante o en descomposición- todos estos pueden ser vistos, en última instancia, como mecanismos que "agotan" o expresan este exceso de energía. De acuerdo con este

³⁴⁷ Bagemihl, Bruce. *Biological exuberance: Animal homosexuality and natural diversity*. (Londres: Profile Books, 1999).

punto de vista, la vida de hecho debería estar llena de actividades "derrochadoras", "extravagantes", y "excesivas"³⁴⁸.

Por su parte, Joan Roughgarden también es muy crítica con la manera en la que se entiende la teoría darwinista de la selección sexual³⁴⁹. Esta bióloga evolutiva defiende que la diversidad sexual que se observa en la naturaleza (y que en la actualidad es ampliamente reconocida) tendría que ser considerada en un contexto más amplio, junto con otras formas de intimidad física existentes en los animales como el acicalamiento y el aseo mutuo. Según resume ella misma en una conferencia:

[...] todas estas formas de comportamiento serían maneras de intercambiar placer físico unos con otros. Y he sugerido que la razón de que esto haya evolucionado es que sería como un mecanismo que produce vínculos afectivos y colaboración entre los individuos. Y cuando los individuos son físicamente íntimos los unos con los otros son capaces de coordinar sus actividades y trabajar hacia un objetivo común debido a que experimentan un placer mutuo en la consecución de un objetivo común. Así que, de hecho, es la realización de este objetivo común lo que es placentero en estas interacciones íntimas³⁵⁰.

En definitiva, lo que hacen estas propuestas es tratar de restar protagonismo a una serie de conceptos o términos omnipresentes en la retórica de la biología evolutiva, que son los que más suelen traspasar las fronteras científicas e impregnan el resto de la cultura, los documentales, las explicaciones en los medios... Frente al énfasis en lo individual, la toma en consideración de lo colectivo; frente a la competitividad despiadada para la supervivencia, la cooperación o colaboración impulsada por la intimidad física y afectiva para conseguir objetivos comunes; frente al egoísmo, el altruismo. Justo este último ha ido recibiendo una atención creciente en un sentido

³⁴⁸ *Ibid.*, 253.

³⁴⁹ Roughgarden, Joan. *Evolution's rainbow: Diversity, gender, and sexuality in nature and people*. (Berkeley: University of California Press, 2013); Roughgarden, Joan. *The genial gene: Deconstructing Darwinian selfishness. Cooperation and the Evolution of Sex*. (Berkeley: University of California Press, 2013). El título de este último ("el gen amable") sería una clara alusión al libro de Richard Dawkins *El gen egoísta*: Dawkins, Richard. *El gen egoísta*. (Barcelona: Salvat, 2004).

³⁵⁰ Roughgarden, Joan. "Sexual diversity in nature: Joan Roughgarden at TEDxAmazonia". <https://www.youtube.com/watch?v=KJ3lcCa0G4Y> Último acceso 10 de septiembre de 2014. Traducción de la autora. En el ámbito científico las teorías de Roughgarden son polémicas y generan una oposición que, o bien las descarta por equivocadas, o bien las incluye como alternativa no novedosa incluida dentro de la teoría de la selección sexual a la que se pretende oponer. No es mi intención aquí discutir la validez científica de estas ideas y teorías, y sí su convergencia con lo que proponen determinados artistas. Pero, en cualquier caso, resulta significativa la contundente e inmediata oposición que despiertan, que quizás podría tener algo de visceral: Atkinson, Nick. "Sexual selection alternative slammed. Biologists write to Science to defend the theory of sexual selection". *The Scientist*, 5 de mayo de 2006. <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/23946/title/Sexual-selection-alternative-slammed/> Último acceso 10 de septiembre de 2014.

biológico, con teorías que han recorrido “un largo camino hacia la reconciliación de la existencia del altruismo en la naturaleza con los principios darwinianos ³⁵¹”, hasta reconocer que hay organismos que contribuyen a la reproducción y supervivencia de otros a pesar de que eso suponga un perjuicio para las suyas propias. Todo ello acompañado de estudios y análisis acerca del papel que interpretarían en esto las emociones, y la empatía³⁵².

Si se encara la serie de colaboraciones no requeridas de Katchadourian con las arañas de su jardín con todo lo anterior en mente, se observa una cierta resonancia. En primer lugar, y como ya he señalado, la artista denuncia una imposición, una determinada actitud, y simultáneamente anuncia y adopta otra diferente, en cierto modo más respetuosa. Aunque, no por ello menos enmarañada o contradictoria. Es como si las reflexiones que emanan de estas obras de Katchadourian fueran indicativas de estas nuevas actitudes hacia nuestro entorno y hacia el resto de animales. Unas actitudes que se alejarían de la arrogancia autosuficiente propia de otras épocas, y propugnarán cierto tipo de humildad. Algo del estilo de no-siempre-lo-sabemos-todo, y nosotros-los-humanos-también-metemos-la-pata (y mucho). Y por encima de todo, aceptar el hecho de que sin lo que nos rodea (entorno, otros seres vivos, otros animales), sin participar con esos otros en las redes e interrelaciones que se desarrollan a nuestro alrededor y que tendemos a dar por sentadas, simplemente no podríamos vivir, dada nuestra dependencia de todo ello.

En cuanto a la colaboración en sí misma, la serie de Katchadourian propone y consigue la construcción de algo conjunto. Aunque sea de una forma contradictoria, desordenada y un tanto irónica que traiciona los planes iniciales. Y conduce a una dirección nueva, inesperada, y puede que más provechosa. Quizás, como es habitual que suceda en las “insignificantes” tramas de vida que se desenrollan en torno a nosotros y a otros seres día tras día, que Katchadourian señala, y a las que raramente prestamos la suficiente atención. Como telas de araña en casa o en el jardín que retiramos y de las que libramos a muchos insectos, o telas de araña que respetamos y que nos libran de moscas y mosquitos molestos ³⁵³. En lugar de un perenne

³⁵¹ Okasha, Samir, “Biological Altruism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición otoño de 2013). Edward N. Zalta (ed.). <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/altruism-biological> Último acceso 10 de septiembre de 2014.

³⁵² De Waal, Frans. “Putting the altruism back into altruism: the evolution of empathy”. *Annu. Rev. Psychol.* 59 (2008): 279-300.

³⁵³ No puedo dejar de señalar que estas pequeñas interacciones no siempre han sido dejadas de lado, incluso en empeños a veces tan megalómanos como pueden llegar a ser los arquitectónicos. Gaudí, diseñó

enfrentamiento³⁵⁴ (aunque también hay algo de eso), la dirección que emprende Katchadourian con estas obras (así como la de algunas teorías alternativas) reivindicaría otras posibilidades que habrían sido dejadas de lado. En estas nuevas vías, se enfatiza la producción de algo conjunto, cuyo brillo e interés se intuye incluso por detrás del humor, de la denuncia, de lo absurdo de la tarea que se auto-impone la propia artista.

Por otra parte, con respecto a la utilización del término "colaboración" para referirse a este tipo de interacciones entre seres humanos y otros animales, o a las reticencias despertadas por dicho uso, habría mucho que decir. De entrada y como ya he señalado, Katchadourian pone el dedo en la llaga al reconocer, mediante el título bajo el que engloba sus intervenciones en las telas de araña y otras ídem en la naturaleza, que no se trata de participaciones requeridas ni/o consentidas. Aunque, como he defendido, sí se produzca algo conjunto con las aportaciones de una y otras. A pesar de que éstas sean en ocasiones contradictorias, o parcialmente destructivas. Sin embargo, y como ya indicaban algunas de las reacciones provocadas en su día por mi tesina, el de "colaboración" es un término cargado de múltiples connotaciones y asociaciones de ideas que con frecuencia parecen querer apropiárselo, y destinarlo en exclusiva a calificar ciertos asuntos humanos. Al igual que sucede con la palabra "altruismo"³⁵⁵, se discute si es oportuno asignar dicho término a otros animales. Por otro lado, con frecuencia ambos términos se exploran y estudian conjuntamente en otros animales a nivel biológico y etológico. Puesto que un animal que colabora con otro para beneficiar a este último se comporta de modo altruista si con ello no obtiene un beneficio propio de manera directa.

Respecto a las refutaciones y protestas en este sentido, éstas aparecen siempre cargadas de razones, y apoyadas por detalladas argumentaciones técnicas. Sin embargo, se diría que dejan entrever

las ventanas trapezoidales de las caballerizas de la familia Güell contando con la colaboración de las arañas. Su idea era favorecer, mediante esta figura geométrica, la construcción de telas por parte de estos artrópodos. Lo que crearía una especie de enrejado de seda que reduciría la presencia en los establos de las moscas y mosquitos ligados al ganado. Todo eran beneficios, tanto para los humanos y caballos, como también para las arañas. Aunque no tanto para moscas y mosquitos, los "perdedores" de este enfoque.

³⁵⁴ El énfasis en el respeto y en la construcción de algo conjunto, aunque de manera desordenada e irónica; contrasta con la forma en la que practican la colaboración Dieter Roth, Richard Hamilton y Chispas Luis en *Collaborations of Ch. Rotham*. Si Katchadourian opta por destacar y respetar las decisiones de las arañas, en sus interacciones artísticas Roth y Hamilton asumen el tópico de la supervivencia del más fuerte, y se transforman en alter egos caninos, en perros macho que tratan bien de acabar con el otro, bien de sobrevivir a sus embates.

³⁵⁵ Respecto a las discusiones en torno a la propiedad del uso del término altruismo en biología, consultar la sección "But is it 'Real' Altruism?" en: Okasha, Samir, "Biological Altruism". op. cit.

cierta incomodidad, un peculiar escozor que creo relacionado con la necesidad de mantener operativo el abismo que, en las culturas occidentales, creíamos firmemente que nos separaba del resto de animales. Ejemplos de esto serían las alegaciones de que, aunque existan procesos en los cuales varias partes vivas aportan elementos o acciones para obtener un resultado o determinados beneficios, no habría una única meta, obra o beneficio en común. Por el contrario, se argumenta que cada participante se implica en el proceso porque, a su manera, se sale con la suya y obtiene casi mecánicamente su pedacito de ganancia interesada, al margen de la visión global del proyecto en común. Desde este punto de vista, no se podría hablar de que el coyote Little John y el humano Joseph Beuys hubieran colaborado en modo alguno. Porque uno creía estar haciendo arte, y otro creía estar jugando con alguien, y aprendiendo a convivir con él de esta forma. Lo mismo podría decirse de Wegman y Man Ray. La continuación de este argumento es que no se puede hablar de colaboración con todas las letras porque no existe una plena conciencia del proceso en los participantes no humanos. Es decir, dado que ni el coyote, ni los perros, ni las arañas interpeladas por Katchadourian eran conscientes de estar haciendo arte, no estaban "colaborando" en todo el peso del término. En ambos casos, se asume que los que tenemos la sartén por el mango, y siempre sabemos dónde estamos, quiénes somos, lo que queremos, y qué hacemos para obtenerlo (y luego lo hacemos) somos los seres humanos. Pero ¿realmente es así? El planteamiento de Katchadourian, así como la existencia de otras arrogantes intervenciones fallidas en nuestro entorno, parecerían sugerir algo muy diferente. Cuestionarían, o incluso llegarían a negar, que en nuestras manos esté todo control, que realmente sepamos lo que estamos haciendo siempre y en todo momento, y que lo que nosotros creemos que estamos haciendo se impone siempre sobre las realidades y preferencias del resto de animales, y las determina o las somete.

Existen estudios y experimentos, principalmente con grandes simios, que tratan de averiguar si los individuos de una determinada especie son capaces de colaborar o cooperar³⁵⁶ entre sí para conseguir una meta, en qué medida y de qué manera lo hacen, si sale de ellos de

³⁵⁶ Es sólo una impresión, pero las reticencias y fricciones parecen estar más ligadas al término "colaborar" que a "cooperar". Aunque con frecuencia ambos tiendan a intercambiarse y usarse de manera equivalente. Mi interpretación es que el segundo es más técnico, y por tanto, no chirría tanto cuando se refiere a otros animales, a los que solemos ver como máquinas guiadas por instintos e impulsos. En este sentido, en la definición de "colaborar" del diccionario de la R.A.E. se menciona a "otra u otras personas" como las que trabajan juntas; mientras que en la de "cooperar" sólo se habla de "otro u otros" a secas. "Cooperar". *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?w=cooperar&m=form&o=h> Último acceso 30 de octubre de 2015.

forma espontánea o la ayuda ha de ser solicitada previamente, etcétera³⁵⁷. Pero esta manera de plantearse y trocear un asunto tan complejo y de tanta relevancia, me genera preguntas y dudas más que respuestas. Si los grandes simios tienen cultura, y la cultura es un factor fundamental en su comportamiento, ¿su forma de comportarse y de colaborar o no, no podría ser más significativa de su cultura particular que de sus peculiaridades como especie? ¿Un grupo de individuos determinados que viven en un entorno tan limitado y específico como un centro de investigación pueden considerarse representativos de toda una especie a este respecto? ¿El comportamiento de cualquier simio es significativo del resto de individuos de la misma especie, o sólo del carácter y capacidades de dicho individuo? Y así sucesivamente. Quizás en muchos casos no se trataría tanto de la forma en la que se plantean o detallan los resultados de estos estudios, sino de cómo terminan presentándose de un modo u otro al público, o percibiéndose por parte de éste, a la manera de generalizaciones universalmente válidas e irrefutables acerca del comportamiento de las especies indicadas.

En cualquier caso, dichos experimentos o estudios confirman que ésta es una cuestión asentada y seria, que en la actualidad se aborda regularmente aunque sea en un sentido delimitado científicamente hablando, y que en éste preciso sentido y en las circunstancias analizadas, los individuos de determinadas especies colaboran entre ellos y con otros, y sacan partido de ello. Un extremo que se diría ratificado para ciertas especies y muy plausible en otras, que en general englobarían los grandes simios, los cetáceos, otros grandes mamíferos, y probablemente, al menos un cierto número de especies de aves entre las que estarían los loros, y los córvidos. Pero en esta sección, hasta hace poco, no hablábamos de mamíferos o aves, ni siquiera de vertebrados. Hablábamos de arañas, de artrópodos. ¿Pueden colaborar las arañas? En principio diría que sí, al igual que cualquier otro ser vivo, puesto que forman parte de redes complejas que funcionan conjuntamente, sin las que ninguno de nosotros podría sobrevivir. Es decir, las arañas aportan, dan y reciben, construyen y destruyen, pero en total, suman más que restan y contribuyen a

³⁵⁷ Para un breve resumen de esta cuestión referida al comportamiento altruista: Matsuzawa, Tetsuro. "Evolution of the brain and social behavior in chimpanzees". *Current opinion in neurobiology* 23.3 (2013): 443-49. Disponible en [http://langint.pri.kyoto-u.ac.jp/ai/en/publication/TetsuroMatsuzawa/Evolution of the brain and social behavior in chimpanzees.html](http://langint.pri.kyoto-u.ac.jp/ai/en/publication/TetsuroMatsuzawa/Evolution%20of%20the%20brain%20and%20social%20behavior%20in%20chimpanzees.html) Último acceso 12 de septiembre de 2014. En otras partes del artículo se asigna un importante papel al desarrollo de colaboración y altruismo en los seres humanos como indicativo de nuestra manera de percibir el entorno y el contexto a nuestro alrededor, y a nuestra calidad de seres altamente sociales.

mantener el equilibrio, pues de otro modo no seguirían adelante, terminarían por desaparecer.

Pero... ¿se podría llegar a decir que las arañas colaboran en otros sentidos no tan genéricos, más específicos? Si esto ya se cuestiona incluso en los grandes primates, en los artrópodos parece complicado que se dé algo así, por no decir imposible. Aunque es cierto que la cognición de estas criaturas es más compleja de lo sospechábamos³⁵⁸. Sin embargo, en línea con el espíritu de esta sección y con mi análisis de la serie de reparaciones de telas de Katchadourian, más que con una reflexión científica me gustaría terminar con un interrogante enunciado a medias por otra artista: *What it is like to be what you are not* (cómo es ser lo que no eres³⁵⁹, 1993). Éste es el título de una serie de fotograbados realizados por Rosemarie Trockel. La artista se topó con una serie de fotografías que ilustraban unos experimentos realizados con arañas en la Universidad de Bern por el farmacólogo Peter Witt³⁶⁰. A las arañas se les suministraron diversas drogas, y se analizó los resultados que provocaba esta ingestión en la construcción de sus telas:

Un famoso experimento tuvo lugar en Berna. El farmacólogo Peter Witt había estado dando diferentes drogas a arañas y después fotografiaba las telas que tejían cuando estaban más intoxicadas. La tela más caótica de todas fue tejida bajo los efectos de la cafeína, la más bonita bajo los de la marihuana, la más regular con una dosis baja de LSD. Con una dosis alta de LSD, las arañas tejían telas tridimensionales que ya no eran efectivas para atrapar presas³⁶¹.

Para su obra, la artista escogió ocho de las fotografías del experimento [Fig. 310], "enfaticó las desfiguradas formas recortando y ampliando las imágenes, exagerando sus irregulares y distorsionadas apariencias mientras creaba bellas abstractas visiones de asimetría³⁶²". La elección de la artista no parece casual. En lugar de mostrar toda la gama de respuestas obtenidas, más regulares o irregulares, más perfeccionadas o defectuosas, optó por centrarse en los patrones más

³⁵⁸ Gould, James, y Carol Grant Gould. *Animal Architects, Building and the Evolution of Intelligence*. (Nueva York: Basic Books, 2007).

³⁵⁹ Digo enunciado a medias porque el orden de las palabras en inglés no indica que se trate de una pregunta seguida de un interrogante, sino de una pregunta enunciada en forma de frase sin dicho interrogante. Es decir, como si el tono de pregunta estuviera un tanto rebajado.

³⁶⁰ Witt, Peter Nikolaus, Charles F. Reed, y David B. Peakall. *Die Wirkung von Substanzen auf den Netzbau der Spinne als biologischer Test*. (Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer, 1956).

³⁶¹ Hagenbach, Dieter y Lucius Werthmüller. *Mystic Chemist: The Life of Albert Hofmann and his Discovery of LSD*. (Santa Fe: Synergetic Press, 2013). Disponible en: http://www.academia.edu/7487736/Mystic_Chemist_The_Life_of_Albert_Hofmann_and_His_Discovery_of_LSD Último acceso 12 de septiembre de 2014.

³⁶² Wye, Deborah, y Wendy Weitman, (eds). *Eye on Europe: prints, books & multiples, 1960 to now*. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2006): 175.

extraños y modificados, los más dañados, los que más se alejaban de una tela normal. Por lo tanto, los que ponían en peligro la subsistencia de la araña al afectar a su capacidad de atrapar presas. Un punto que parece converger con la preocupación por el bienestar animal y la denuncia de los abusos a la que tanto Trockel como Carsten Höller habían manifestado con *A House for Pigs and People*. Pero aquí me interesa más otro tipo de reflexión, la que plantea el título de la obra: "Cómo es ser lo que no eres".

What it is like to be a bat? (Cómo es ser un murciélago). *What it is like to be what you are not* (Cómo es ser lo que no eres). Dado el tema de la obra, obviamente se trata de una referencia al artículo de Nagel que desarrolla el dilema de la división mente-cuerpo, la cuestión de la conciencia, y en el insondable enigma de lo que sería ser como un murciélago. O por extensión, cómo es ser cualquier otro, cómo sería ser cualquier cosa diferente a lo que ya eres. La postura defendida por Nagel, dibujada en términos absolutos, era que resultaba imposible llegar a saber cómo era ser un murciélago, cómo era vivir esa experiencia. En páginas anteriores ya argumenté que el hecho de no poder saberlo nunca al cien por cien (nunca seremos un murciélago, igual que nunca seremos otra persona que no seamos nosotros mismos), no impedía que nos pudiéramos ir acercando a la experiencia, según íbamos averiguando más cosas acerca de los murciélagos y el funcionamiento de nuestros propios cerebros. ¿Quién podría afirmar que un momento indeterminado del futuro se lleguen a producir conexiones cerebro a cerebro entre humanos y murciélagos cuando, de forma limitada y unidireccional, ya se han producido entre humanos y ratas?

Pero ni en las colaboraciones no solicitadas de Katchadourian, ni en la serie de fotograbados de Trockel estamos hablando de mamíferos, ni siquiera de vertebrados. Estamos hablando de artrópodos, y en concreto, de arácnidos. Y más específicamente todavía, de arañas tejedoras de telas planas con estructura radial. Pequeñas criaturas a las que, por lo general, no les concedemos mucho crédito, ni inteligencia, ni siquiera emociones. Y sin embargo, tal y como apunta la pregunta contenida en el título de las imágenes de las que se ha apropiado Trockel, ahí hay algo, se intuye algo, algún tipo de dilema o misterio justo delante de nuestros ojos. A las arañas se les han proporcionado drogas de las que también afectan a nuestro comportamiento, y en las fotografías se ven los resultados. A esos pequeños seres también les afecta la ingestión de dichas sustancias, cafeína, LSD, marihuana. A veces es como si fueran un poco más precisas o competentes, otras es como si se emborracharan. Después de

todo, las arañas también tienen cerebros. Aunque éstos sean diferentes, extraños, más pequeños y simples. Puede que sus reacciones no sean las mismas, ni tan siquiera parecidas, a las que tendrían los seres humanos en una situación similar. Pero existe algo que se ve afectado, que se modifica, y que al cambiar provoca que las arañas tejan sus telas de manera distinta. Todo ello desencadena el chispazo de la empatía, la interiorización de que existe algo que es ser como una araña, percibir como una araña, sentir como una araña. De que hay una manera de ponerse en su lugar, aunque no tengamos todas las claves para acceder a ella. Se produce un reconocimiento de todo esto mucho más directo y espontáneo, a través de una circunstancia compartida: humano o araña, si tomas según qué sustancias te emborrachas o colocas, y empiezas a actuar de manera desordenada y caótica.

Eso es lo que, de un vistazo, se manifiesta de forma evidente en la distorsionada estructura de las telas. Pero que, al mismo tiempo, nos lleva a pensar acerca de todo lo demás, y a cuestionarnos lo que sabemos acerca de las arañas, lo que no sabemos, lo que creemos saber, lo que intuimos... Las telas de araña irregulares, defectuosas, el cambio que se produce en ellas y en las arañas hace más palpable la presencia de algo que estaba ahí desde el principio, pero que con anterioridad no queríamos o no podíamos apreciar. Es como si los experimentos, reubicados por Trockel, desvelaran un tipo de subjetividad que nos es desconocida, ajena, y nos impidieran pasarla por alto a partir de ahora, o dar según que cosas por sentado. Una errática araña colocada de LSD obstaculiza el que la veamos como un ingenioso y diminuto engranaje mecánico, repetitivo y aburrido en su comportamiento habitual. Y pone el acento en la constatación de que hay algo o alguien ahí, alguien dentro de la fracturada caja negra. Así como también subraya el misterio que rodea a lo que es ser como ese alguien. De ese modo, resulta complicado desechar a la ligera la idea de unas arañas aportando, colaborando en un proyecto artístico, por muy absurda que pueda parecer en un primer momento. Lo cierto es que no sabemos, que ignoramos, y que reconociendo con humildad tanto esa ignorancia como la existencia de esas otras subjetividades, paso a paso nos vamos acercando un poco más a ellas y a la riqueza que ofrecen. Esto, en lugar de limitarnos a imponer como única nuestra perspectiva de todas las cosas. Cómo es ser lo que no eres...

A TRAVÉS DEL ESPEJO: AGENCIAS HUMANAS Y NO HUMANAS, Y LA CUESTIÓN DE LA EMPATÍA

Considera una liebre que corre de una esquina de una habitación a otra. Pienso que esta liebre puede lograr más para el desarrollo político del mundo que un ser humano. Con eso, quiero decir que algo de la fuerza elemental de los animales debería ser añadido al pensamiento positivista que prevalece hoy en día. Me gustaría elevar el estatus de los animales al de los humanos³⁶³.

Por estas palabras que cito al comienzo de este apartado, se diría que Beuys concedía una gran importancia a la agencia y al movimiento de los animales; de los no humanos, pero también de los humanos. Es icónica, mítica, la fotografía titulada *La Rivoluzione siamo Noi* (la revolución somos nosotros, 1972) en la que se ve a Beuys decidido, avanzando de frente, con la pierna derecha delante de la izquierda, a punto de posar la planta del pie en el suelo, de concluir una zancada para inmediatamente después encadenarla con la siguiente [Fig. 311]. Dada su opinión al respecto de que el movimiento de una liebre (y por extensión, el movimiento del resto de animales) podía conseguir más avances políticos que el ser humano, se diría que ese "Noi" o "nosotros" también incluía al resto de animales, a los que había englobado en su "partido para animales". Pero, ¿de qué manera el movimiento de una liebre, o de cualquier otro animal, podía acarrear semejantes logros políticos, tal y como Beuys reivindicaba? A continuación aventuraré una explicación, que converge con los cambios de actitud hacia los animales que se habrían ido reflejando en las obras y trayectorias de los artistas que he ido dibujando a lo largo de éste y los demás capítulos de este trabajo.

En primer lugar, conviene apuntar que los animales a los que con mayor frecuencia se refiere Beuys o que incluye en sus obras están asociados de una manera destacada al movimiento, al desplazamiento. Su interés por los animales, las plantas, la naturaleza, proviene de sus vivencias y vagabundeos infantiles, marcadas también por un impulso científico y clasificatorio que le llevó a sumergirse en libros de botánica y otros. De ahí, y a través de la influencia de su maestro en la Academia de Düsseldorf Ewald Mataré, y como ya vimos que ocurría con el coyote, profundizó en la utilización de determinadas especies animales como arquetipos. Recurriría a estos animales como símbolos que condensaban la historia de pueblos e incluso continentes al completo, que simultáneamente "representarían un equivalente para la

³⁶³ Sharp, Willoughby. "An Interview with Joseph Beuys". op. cit., 44.

naturaleza, para lo primitivo, y para elementos no tocados por la civilización y la tecnología ³⁶⁴ ". Liebres, ciervos, alces, ovejas, cisnes, abejas...

Esta aparentemente arbitraria elección de motivos puede, al menos, explicarse parcialmente por la vida de Beuys. Aquí, una vez más, con estos leitmotivs el elemento nómada es traído al frente, especialmente con la liebre, que como animal de las estepas dilucida el principio de movimiento y más tarde se convierte en la imagen de la historia "Euroasiática" al completo. Este principio de movimiento que está vinculado a la liebre también representa el nacimiento en la iconografía de Beuys, y más especialmente la encarnación, según lo visto, cuando efectivamente la liebre se une totalmente con el material, como cuando hace una madriguera dentro de la tierra.

El alce y la oveja hacen referencia a los rebaños y a la imagen del pastor de Beuys, que había conservado desde la niñez ³⁶⁵ [...].

Animales que se desplazan, animales nómadas, animales que cruzan territorios inmensos guiados o no por un pastor, animales que se abren paso bajo tierra excavando túneles a modo de caminos que se bifurcan... en definitiva, animales que se mueven, siendo precisamente su movimiento uno de los elementos en los cuales Beuys hacía más hincapié en las obras en las que se refería a ellos o en las que los utilizaba. Fuera de una manera literal o simbólica. En *I like America and America likes me*, el coyote Little John asumía parcialmente el papel que en otras acciones anteriores había interpretado la liebre. Aunque con ciertas particularidades derivadas tanto de su especie como de la historia de la misma, así como de las idiosincrasias del continente norteamericano. El coyote como arquetipo, como representante de todos los demás coyotes. Y al igual que la liebre y que los seres humanos, como animal que había emprendido una migración, un viaje que habría partido de sus ancestros euroasiáticos para después conducirlo a Norte América, en donde sería perseguido y compartiría el destino de los nativos americanos. Al mismo tiempo, se podría a su vez considerar al coyote como testigo, y hasta cierto punto partícipe, de otros viajes. Por un lado, de las migraciones humanas, de nuestros cambios y desplazamientos. Por otro, y como ya comenté, la presencia del coyote y su convivencia con el hombre también trae a la memoria ese otro viaje, indisolublemente engranado con el anterior: el que fue convirtiendo a algunos lobos en perros y a los seres humanos en lo que somos en la actualidad, cuando los caminos de ambas especies se cruzaron. Es cierto que, tal y como el ADN ha revelado, los coyotes no

³⁶⁴ Adriani, Götz. *Joseph Beuys: Life and Works*. op. cit., 36. Traducción de la autora.

³⁶⁵ *Ibíd.*, 37-38. Las comillas son del original.

contribuyeron directa o significativamente a dicho proceso³⁶⁶. Aunque, como ya indiqué, en nivel más metafórico y no tanto biológico la convivencia entre Little John y Beuys, el establecimiento progresivo de lazos de confianza entre ambos, podría leerse como una alusión a este otro viaje. Uno en el que unos cuantos lobos un poco más amigables se decidieron a domesticar a los peligrosos humanos para obtener de ellos comida y otra serie de ventajas.

Así pues, de entrada, en una obra como *I like America and America likes me* se dan todos estos desplazamientos y viajes simbólicos en el espacio y en el tiempo, todas estas migraciones y evoluciones que se confunden entre sí. Todo ello sin que los actores implicados, el hombre y el coyote, se muevan más allá de los límites de una sala en una galería de arte. Pero dentro de los límites de esa habitación también se produjeron movimientos y quizás, a pesar de su contención, de su restringido alcance, sean precisamente éstos los que resultan más llamativos. Incluso los más políticamente relevantes, dada su visibilidad, su materialización en una escala de tiempo y espacio que nos resulta más accesible. Movimientos como los de la liebre evocada y convocada por Beuys, que apenas si cruza una habitación de esquina a esquina.

¿Qué es lo que hace Beuys dentro de la sala³⁶⁷? Entra, camina por la habitación, dispone los objetos que trae consigo (los fieltros, la linterna, los periódicos), le da algún tipo de comida al coyote, acerca al frente un cuenco con agua, realiza repetidamente el ritual de envolverse en el fieltro con el bastón asomando en lo alto, se tira en el suelo, recoloca los objetos, le arroja los guantes al coyote, descansa junto a la ventana, conversa ocasionalmente con las personas que hay del otro lado de la reja, y la mayor parte del tiempo, observa los movimientos y reacciones del coyote. En definitiva, vive, convive con el coyote y hace arte de ello, remarcándolo mediante sus rituales y poses.

¿Qué es lo que hace Little John dentro de la sala? Escucha, huele y observa, alerta, todo lo que sucede a su alrededor. Se acerca a lo que llama su atención, huele los objetos, orina sobre alguno de ellos, se aleja de aquello que le sobresalta o en lo que no confía. A veces se acerca al hombre a olisquearle o a solicitarle cosas, o a comer lo que éste le ofrece, a veces se aleja de él, otras está relajado tumbado en el montón de fieltro, o se restriega de espaldas

³⁶⁶ Vilà, Carles, et al. "Multiple and ancient origins of the domestic dog". *Science* 276.5319 (1997): 1687-89.

³⁶⁷ Para hacer esta enumeración de acciones me baso fundamentalmente en lo que se ve en el documental filmado por Helmut Wietz.

en alguno de los guantes, desordena los periódicos, reorganiza la pila de fieltro y esconde la linterna, roba alguno de los guantes y juguetea con ellos, o los atrapa cuando se los arroja el hombre. Bebe, come, orina y es de suponer que también defeca aunque no se vea en las imágenes³⁶⁸, se pasea por el recinto, reacciona frente a lo que ve, huele y escucha del otro lado de la reja, o mira por la ventana, atraído por los sonidos y olores que vienen de la calle. Vive y convive con el hombre, reacciona con el entorno y los objetos que hay a su alrededor, y también se expresa a su manera, hace arte, interviene de manera escultórica, física, en el espacio:

[...] el coyote, sin darse cuenta, realiza una gama de acciones escultóricas, impactando en la naturaleza y colocación de los materiales en el recinto. Como un agente colaborativo de transformación en su negociación del espacio compartido, mueve las cosas y las cambia- por ejemplo, utilizando el Wall Street Journal como su recurrente superficie de elección para defecar: una intervención inconscientemente crítica y cómica en relación con este registro de las economías capitalistas de intercambio. [...] la obra de arte resultante asume un estatus complejo en términos de autoría: "todo el mundo un artista"³⁶⁹.

Pero las acciones físicas, los cambios más palpables que modifican los objetos y el espacio no son los únicos con los que contribuye el coyote a la acción, a la transformación. Esto se ve más claro si se aborda la obra como una escultura social moldeada por el movimiento y las respectivas energías de sus dos agentes y participantes, el hombre y el coyote. Una escultura que, a su vez, podría tomarse como modelo a escala de una sociedad futura, del nuevo tipo de relaciones entre los seres humanos y los demás animales (y por extensión, con el resto de seres vivos y el entorno) que Beuys anticipaba desde antes de 1974. Según la definición del artista de lo que sería el concepto de escultura social:

Mis objetos han de ser vistos como estimulantes para la transformación de la idea de escultura, o del arte en general. Deberían provocar pensamientos acerca de lo que una escultura

³⁶⁸ Ésta sería una de las asimetrías más evidentes entre Beuys y Little John, siendo ambos animales. La fisiología y las funciones corporales del segundo se exhiben sin pudor mientras que las del hombre permanecen ocultas, es de suponer que en uno de los aseos de la galería. Además, uno va vestido y el otro, desnudo excepto por un collar, si es que tiene sentido decir eso de un coyote. Estas asimetrías quedan resueltas en las encarnaciones caninas de Kulik, cuando decide vivir como un perro agresivo por el tiempo correspondiente. En cuanto a Beuys, no llega a realizar él esas funciones corporales pero podría interpretarse que enmarca al coyote y lo que hace como forma de reivindicar que eso también somos nosotros, aunque nos empeñemos en ocultarlo y minimizarlo. Algo similar a lo que había propuesto Bonnie Sherk comiendo en una jaula al lado de otra con tigres, para lo que habría escogido una de las funciones o necesidades corporales literalmente más in-ofensivas, más públicas y aceptadas.

³⁶⁹ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

puede ser y cómo el concepto de esculpir puede extenderse a los materiales invisibles utilizados por todo el mundo:

Formas de pensar - cómo moldeamos nuestros
pensamientos o
Formas de hablar - cómo damos forma a nuestros
pensamientos con palabras o
ESCULTURA SOCIAL cómo moldeamos y damos forma al
mundo en el que vivimos:
La escultura como un proceso evolutivo;
todo el mundo un artista³⁷⁰.

El movimiento (*Bewegung*³⁷¹), como cambio, como transformación, es un componente básico de las obras de Beuys: del caos al orden, de lo indeterminado a lo determinado, de lo orgánico a lo cristalino, de lo cálido a lo frío, de la expansión a la contracción, en un desplazamiento que se diría de ida y vuelta³⁷². Es lo que permite tanto los cambios físicos que afectan al espacio y a los objetos como los otros cambios, más intangibles, que se producen a través de la interrelación y la comunicación entre los dos agentes de *I like America and America likes me*, coyote y hombre. Por lo tanto, es dicho movimiento el que hace posible la escultura social que ambos dibujan, al modelar mutuamente sus respectivos comportamientos y los de la otra criatura con la que conviven. En lugar de palabras, se intercambian acciones, se permutan y fusionan energías, y la suma de todo ello genera una atmósfera, un ambiente, una confianza conjunta. En definitiva, una escultura que, dadas las intenciones de Beuys, pretende trascender las paredes de la galería de arte. En una significativa declaración de Tisdall:

La clave de Coyote es la transformación: la transformación de la ideología a la idea de libertad, la transformación del lenguaje a una comprensión más profunda del mismo como el poder evolutivo más potente, la transformación del diálogo verbal en diálogo de energías³⁷³.

El coyote Little John, pues, con sus reacciones, con sus movimientos, contribuye a todo el proceso, es co-autor del mismo. Tanto del visible y más evidente (los cambios en la posición y el estado de los objetos contenidos en la sala), como del algo menos visible pero no imperceptible: el de los tenues lazos que empiezan a unir el coyote al hombre, y que se van afianzando con el paso de las horas. Lazos que se intuyen en la relajación de la tensión de los músculos de ambos cuerpos, en la progresiva fluidez y espontaneidad de

³⁷⁰ Beuys, Joseph y Volker Harlan. *What is art?: Conversation with Joseph Beuys*. op. cit., 9.

³⁷¹ Williams, David: "Inappropriate/d Others or, the Difficulty of Being a Dog" op. cit., 102.

³⁷² Tisdall, Caroline, y Joseph Beuys. *Joseph Beuys*. (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979): 44.

³⁷³ *Ibíd.*, 235.

los gestos, cada vez menos abruptos y dubitativos. Es decir, lazos que se comprueban en movimientos y transformaciones más sutiles, en la manera en la que se encaran, se ejecutan y se intercambian acciones como acercamientos, miradas, tanteos en forma de juegos y muchos otros³⁷⁴. Todo lo cual es enmarcado y remarcado por Beuys, que subraya con insistencia los momentos en los cuales Little John actúa, modifica, y transforma, en los que se mueve y expresa. Como manera de apuntar a la existencia de otras realidades y subjetividades que, en opinión del artista, han de ser tenidas en cuenta para sanar nuestra maltrecha estructura social y política. Todo el mundo contribuye al proceso, todo el mundo lo condiciona y lo moldea, "todo el mundo un artista".

Según la visión de Beuys todo el mundo (animales humanos y no humanos, el resto de seres vivos, la tierra, los paisajes, el entorno, la meteorología, aire, agua, el calor...) forma parte del proceso, actúa dentro de él, contribuye a él, lo transforma. Y habría que tenerlos a todos y cada uno de ellos en cuenta para buscar una cura global, beneficiosa para todos en conjunto y por separado, y en la que todos participasen. Con una atención particular y peculiar, quizás, un poco más volcada en los animales. Tanto en nosotros los humanos como en los demás. Puesto que es para unos y otros para los que Beuys funda partidos (de estudiantes, para animales) y a los que concede un lugar destacado en su trayectoria, dentro de sus actividades y reivindicaciones políticas.

De acuerdo con todo lo anterior, sería éste el punto apropiado para abordar una reflexión en torno a la agencia, humana y no humana. Hasta este momento he asumido y presentado con naturalidad la posibilidad de que los animales no humanos actuaran en el espacio del cubo blanco de la galería bien saboteando las obras planteadas, bien contribuyendo a su realización, y en cualquier caso, afectando siempre al resultado obtenido. Pero no siempre se ha admitido o tenido en cuenta la existencia de una agencia distinta de la humana. Esta posición de partida se habría ablandado o fragmentado con el paso de los años, diluyéndose un tanto en reticencias y protestas cada vez más contestadas por parte de las cambiantes actitudes de los artistas hacia el resto de animales, tal y como se puede comprobar en los casos y ejemplos que he ido analizando en los respectivos capítulos.

³⁷⁴ Respecto a la cuestión del diálogo de energías entre humanos y perros (y los demás animales), y cómo se articulan a través de los movimientos, ver el muy interesante artículo: Smith, Julie A. "The Meaning of Energy in César Millán's Discourse on Dogs". *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. (Nueva York: Columbia University Press, 2012): 142-53. Curiosamente, antes de leer dicho artículo, yo también había llegado a una intuición parecida acerca de esta cuestión gracias a los programas de César Millán.

Un hito teórico en la toma en consideración de las agencias no humanas sería sin duda la Teoría del Actor-Red (*Actor-Network-Theory*, con frecuencia citada por el acrónimo ANT). Se trata de una metodología que habría surgido en los años ochenta en relación con la teoría social de los estudios de la ciencia. Aunque fue un esfuerzo conjunto de varios investigadores, dicha metodología tiende a asociarse mayoritariamente con la figura del sociólogo y filósofo Bruno Latour³⁷⁵. Tras esos específicos orígenes, la Teoría del Actor-Red se popularizó y comenzó a aplicarse a ámbitos y campos diversos. Algunos de sus rasgos fundamentales serían su denuncia de la utilización del término "social" como si se tratara de algo fijo, de un tipo de material concreto con unas características determinadas. En lugar de algo mucho más inasible que, en realidad, no existiría como una entidad o sustancia al margen sino únicamente como "un tipo de conexión entre cosas que no son en sí mismas sociales"³⁷⁶. Lo cual sería una manera de contrarrestar la omnipresencia e influencia de términos como "social", "sociedad", "fuerzas sociales", etc., para volver la mirada tanto hacia las conexiones en sí mismas (las que formarían efectivamente lo social), como hacia los actores o grupos de actores entre los que estarían establecidas dichas conexiones. Unos actores que las generarían o que actuarían sobre ellas al margen de construcciones abstractas como "la sociedad", o de lo que los sociólogos y expertos pudieran opinar o teorizar al respecto.

Precisamente, lo que más me interesa aquí sería la tipología de estos actores, mucho más amplia y diversa de la tónica que es habitual en la historia occidental:

Si la acción es limitada a priori a lo que los humanos con "intención", con "propósito"³⁷⁷, hacen, resulta difícil ver cómo un martillo, una cesta, un mecanismo cierrapuertas, un gato³⁷⁸, una alfombra, una taza, un listado, o una etiqueta podrían actuar. Estos podrían existir en el dominio de relaciones "materiales", "causales", pero no en el dominio "reflexivo", "simbólico" de las relaciones sociales. Por contraste, si nos atenemos a nuestra decisión de empezar desde las controversias acerca de actores y agencias, entonces cualquier cosa que de hecho modifique un estado de la cuestión marcando una diferencia es un actor -o si todavía no tiene figuración, un actante. Por lo tanto, las preguntas a realizar acerca de cualquier agente son simplemente las siguientes: ¿Implica una diferencia en el

³⁷⁵ Latour, Bruno. *Reassembling the Social-An Introduction to Actor-Network-Theory*. (Nueva York: Oxford University Press, 2005).

³⁷⁶ *Ibid.*, 5.

³⁷⁷ He optado por traducir así "'intentional', 'meaningful' humans". Las comillas son del original.

³⁷⁸ El término inglés que traduzco aquí es "cat". Lo especifico para evitar confusiones, dado que al hallarse en una enumeración de otros objetos y mecanismos, podría equivocadamente tomarse por un gato hidráulico de los que se utilizan para elevar cargas.

curso de la acción de otro agente o no? ¿Habría alguna prueba que permita a alguien detectar esta diferencia? La respuesta, de bastante sentido común, debería ser un resonante "sí". Si puedes, con una expresión seria, mantener que golpear un clavo con o sin un martillo, hervir agua con o sin una tetera, ir a buscar provisiones con o sin una cesta, caminar por la calle con o sin ropas, hacer zapping en una televisión con o sin un mando a distancia, frenar un coche con o sin un badén, hacer un seguimiento de tu inventario con o sin un listado, llevar una empresa con o sin contabilidad, serían exactamente las mismas actividades, que la introducción de estos implementos mundanos no cambia "nada importante" en la realización de las tareas, entonces estás preparado para transmigrar a la Tierra Lejana de lo Social y desaparecer de esta otra modesta tierra. Para todos los demás miembros de la sociedad, estas pruebas sí que suponen una diferencia, por lo que estos implementos, de acuerdo con nuestra definición, son actores, o más precisamente participantes en el curso de acción que espera a que le sea dada una figuración³⁷⁹.

Latour se está refiriendo aquí a las interacciones sociales y a los vínculos que éstas establecen. Pero, al igual que se ha hecho con otras situaciones y ámbitos, lo que propone podría extrapolarse a los procesos que se desarrollan en torno a la creación, exhibición, recepción, comercialización, etc., de una obra de arte. En este párrafo, el sociólogo se centra fundamentalmente en los objetos y en los cambios, en las diferencias que estos provocan. Y tiene sentido, porque como sociólogo de la ciencia a Latour y a otros como Michel Callon, John Law o Madeleine Akrich, uno de los asuntos que más les preocupaban era enfatizar el rol fundamental que desempeñan las máquinas y los aparatos tecnológicos en el ámbito científico, la diferencia que estos marcan. Sin embargo, en la enumeración que realiza, entre mecanismos cierrapuertas y alfombras Latour también menciona a un gato. Para este autor no se trataría específicamente de extender la capacidad de agencia, de ser actores (o actantes³⁸⁰), meramente a los objetos sino, en general, a todo lo no humano. Al párrafo ya citado le sigue inmediatamente la siguiente explicación:

Esto, por supuesto, no significa que estos participantes "determinen" la acción, que las cestas "causen" la búsqueda de provisiones o que los martillos "impongan" el golpeo del clavo. Tal inversión en la dirección de influencia sería simplemente una manera de transformar los objetos en las causas cuyos

³⁷⁹ Latour, Bruno. *Reassembling the Social*. op. cit., 71. Traducción de la autora.

³⁸⁰ Latour atribuye el término "actante" a cualquier elemento que intervenga en un proceso e implique una diferencia, pero que carezca de figuración. En lo que interpreto como una referencia a algo que todavía no haya tomado forma reconocible, o dicha forma no haya sido todavía reconocida. En otros lugares, sin embargo, se especifica que actante sería un término menos cargado de intenciones y subjetividades, y por lo tanto, más apropiado para designar tanto a los actores humanos como a los que de otro modo serían actores no humanos. Estoy algo dividida entre si considerar esta propuesta prudente o timorata: Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. (Durham: Duke University Press, 2010): 9.

efectos serían transportados a través de la acción humana, ahora limitada a un reguero de meros intermediarios. Más bien, significa que podrían existir muchas tonalidades metafísicas entre una causalidad absoluta y una mera inexistencia. Adicionalmente a "determinar" y a servir como "telón de fondo para la acción humana", las cosas podrían autorizar, permitir, financiar, alentar, dar licencia, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, y así sucesivamente. ANT³⁸¹ no es la afirmación vacía de que los objetos hacen cosas "en lugar de" los actores humanos: simplemente dice que ninguna ciencia de lo social puede siquiera empezar si la cuestión de quién y qué participa en la acción no es desde un primer momento completamente explorada, incluso a pesar de que podría implicar dejar entrar a elementos que, por falta de un término mejor, llamaríamos no-humanos³⁸².

Esto ampliaría tanto el abanico de actores a considerar como las maneras en las que dichos actores podrían intervenir en el curso de acción. De nuevo aquí, y a pesar de la asignación del calificativo "no-humanos" para designar a esta miríada de nuevos actores a tener en cuenta, el énfasis parece estar en los objetos más que en el resto de animales en particular o en los seres vivos en general. Sin embargo, en otros puntos de sus escritos, Latour detalla la destacada influencia que tuvieron en la formación y desarrollo de sus ideas sobre la redefinición de lo social las investigaciones acerca de las relaciones sociales de los babuinos realizadas por la antropóloga y primatóloga Shirley Strum. Unas investigaciones con las que el sociólogo empezó a familiarizarse en los años setenta³⁸³. Latour, como consecuencia de este encuentro ha explorado, junto a Strum, las peculiaridades del funcionamiento, mantenimiento y transformaciones de los vínculos sociales en estos primates³⁸⁴. Pero lo que también hace es cuestionarse las divisiones y dicotomías que sitúan la agencia, la cultura, las habilidades sociales y otros elementos única y exclusivamente de nuestro lado de la omnipresente fractura que pretendía separar a los seres humanos tanto de los demás animales como del resto de la naturaleza:

Así pues yo estaba, en efecto, en este bello paisaje keniano siguiendo a algo así como una primatóloga tipo Garfinkel según ella intentaba dar sentido a los babuinos, a quienes con

³⁸¹ Acrónimo de *Actor-Network-Theory*, o Teoría del Actor-Red.

³⁸² Latour, Bruno. *Reassembling the Social*. op. cit., 71-72. Traducción de la autora.

³⁸³ *Ibid.*, ix.

³⁸⁴ Strum, Shirley S., y Bruno Latour. "Redefining the social link: from baboons to humans". *Social Science Information* 26.4 (1987): 783-802. En líneas generales, y dado que la utilización de "herramientas estabilizadoras" por parte de los babuinos estaría muy restringida (a diferencia de los chimpancés o los humanos), Latour considera a estos primates algo así como un "experimento natural ideal para comprobar lo que pasa cuando las conexiones sociales están estrictamente limitadas a las habilidades sociales". Latour, Bruno. *Reassembling the Social*. op. cit., 198.

delicadeza estaba sacando fuera de su perenne rol de "bobos culturales", de modo que pudieran graduarse en dirección a las nuevas acciones reflexivas de miembros competentes. En una palabra, los babuinos eran inteligentes, socialmente inteligentes³⁸⁵.

[...] ¿Cuál es la diferencia entre monos y humanos si ya no hay una brecha que divida naturaleza y cultura, instinto y reflexión, "bobo cultural" y agentes intencionales competentes? En la descripción de Strum, los babuinos estaban acercándose peligrosamente a los humanos, y sin embargo yo todavía no estaba preparado, a pesar del título de su libro, de considerarme a mí mismo "casi" un babuino³⁸⁶.

Como hemos visto, una de las aportaciones fundamentales de la Teoría del Actor-Red es la toma en consideración de la agencia de cualquier actor/actante que afecte al curso de un proceso. Independientemente de que sea un agente intencional o subjetivo o no, de que se trate de un humano, una libélula, un canguro, una nube, una amapola, una casa o una piedra. Esta nueva gama de posibilidades resulta enriquecedora, y a la vez muy útil para liberarse de la soberbia ilusión de un mundo dominado y controlado por las acciones intencionadas de los seres humanos, las únicas cuya existencia parecía concebible. A pesar de ello, sería quizás en esta apertura generalizada donde reside la mayor pega o desventaja de la teoría, a la par que su mayor beneficio. Al menos, para el marco al que me convendría acomodarla en este trabajo. Y es que se diría que existe una cierta tendencia a trazar una equivalencia indiscriminada entre todos los actores, sean del tipo de que sean.

En una línea parecida reflexiona Jane Bennett en el libro que dedica a defender tanto la agencia de las cosas como su vitalidad, su vibración. De unas cosas que habrían sido pintadas durante siglos como inertes y a merced del dominio humano, ante cuyo avance apenas habrían podido resistirse adoptando el papel de un mero bloqueo u obstáculo pasivo. Y a las que la autora otorga vida, al conceder atención a un grupo de desechos (una rata muerta, un guante de plástico, un manto de polen, un palo de madera, un tapón de botella) que han sido arrastrados por el agua hasta un colector:

Hay, por supuesto, diferencias entre el cuchillo que empala y el hombre que es empalado, entre el técnico que frota el tomamuestras y el tomamuestras en sí, entre el despliegue de artículos en el desagüe de Cold Spring Lane y yo, la narradora

³⁸⁵ *Ibíd.*, 197.

³⁸⁶ *Ibíd.*, 198. Latour señala la tecnología como la diferencia más aparente entre babuinos y humanos, que explicaría por qué estos primates tienen que gastar mucho tiempo en mantener y remendar sus estructuras sociales. Puesto que todo tiene que realizarse a corta distancia, y sin apoyos e intermediarios que no sean las interacciones en sí mismas. Latour considera que estas interacciones son más sociales que las nuestras, dado que las humanas serían algo menos complejas pero más complicadas, formadas por "más pliegues".

de su vitalidad. Pero estoy de acuerdo con John Frow en que estas diferencias necesitan "ser aplanadas, leídas horizontalmente como una yuxtaposición más que verticalmente como una jerarquía del ser. Es un rasgo de nuestro mundo el que podamos y de hecho distingamos... las cosas de las personas. Pero el tipo de mundo en el que vivimos hace constantemente posible que estos dos grupos de clases intercambien propiedades". Y tomar nota explícitamente de este hecho, que implica también empezar a experimentar la relación entre personas y otras materialidades más horizontalmente, es dar un paso hacia una sensibilidad más ecológica³⁸⁷.

Como señala el fragmento citado, una de las preocupaciones y objetivos principales de Bennett al emprender su reivindicación de la vitalidad de la materia, de las cosas, sería la de "alentar compromisos más inteligentes y sostenibles con la materia vibrante y las cosas vivaces³⁸⁸". Su planteamiento es que, si vemos las cosas como activas, vivaces, vibrantes, como mucho más que meros obstáculos inertes, y si les prestamos una mayor atención, quizás nuestras actitudes hacia la comida, el consumo, la contaminación, los desperdicios, el entorno... cambien a mejor, para las cosas y para los humanos. Si se ve de esta manera, y aunque los esfuerzos de Bennett están dirigidos hacia las cosas, una deriva de este tipo también podría ser beneficiosa para el resto de animales. Así, entre las tareas simultáneas que se propone la autora estaría la de disipar dicotomías ontoteológicas como vida/materia, voluntad/determinación, orgánico/inorgánico, pero también humano/animal³⁸⁹. Aunque, en cierto modo, sería como si el coste de admitir la relevancia de las agencias del resto de animales implicara el hecho de asimilarlas a las de una piedra, o una ráfaga de viento. Como si esta postura inclusiva requiriera difuminar hasta cierto punto las diferencias y particularidades de unas y otras. Quizás para hacerlas un poco menos inquietantes, o menos complejas de abordar, debido a la constatable proximidad de los demás animales a nosotros en algunos aspectos.

No se trata, ni mucho menos, de que esta tendencia sea algo absoluto. Hace unas pocas líneas comentaba la comparación que hacía Latour de lo social entre humanos y babuinos, y en el fragmento citado Bennett también reconoce la existencia de estas diferencias entre agencias. Sin embargo, la tónica habitual sí que sería la de eludir espinosos asuntos como la intencionalidad, subjetividad y otros que por lo general se habrían venido considerando como exclusivamente humanos. Dimensiones que, dada la cada vez mayor cantidad de

³⁸⁷ Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. op. cit., 9-10. Traducción de la autora. La cursiva es del original.

³⁸⁸ *Ibíd.*, viii.

³⁸⁹ *Ibíd.*, x.

información científica y biológica acumulada a este respecto, un número creciente de autores sostienen que también podrían extenderse a muchas otras especies animales³⁹⁰. Así, la agencia no humana del resto de animales se tiene en cuenta, pero con frecuencia no se le reconoce o señala nada especial o característico, nada adicional o diferente a lo que aportaría un coche o una hoja que se desprendiese de la rama de un árbol. Este punto queda más claro cuando se lee la explicación que ofrece Bennett de su postura respecto a esta cuestión, para lo cual se apoya en la de Latour:

Latour estratégicamente omite lo que comúnmente se toma como distintivo o incluso único acerca de los humanos. Y también lo haré yo. Al menos durante y un tiempo y hasta cierto punto. Yo colmo de atención a "cosas" específicas, destacando las capacidades distintivas o los eficaces poderes de particulares configuraciones materiales. Intentar, como hago, presentar actantes humanos y no humanos en un plano menos vertical de lo que es común es poner entre paréntesis la cuestión de lo humano y omitir la rica y diversa literatura acerca de la subjetividad y su génesis, sus condiciones de posibilidad, y sus límites. El proyecto filosófico de nombrar dónde empieza y termina la subjetividad está, con demasiada frecuencia, ligado a fantasías de una singularidad humana a los ojos de Dios, de huida de la materialidad, o de dominio de la naturaleza; e incluso donde no lo está, continúa siendo un empeño aporético o quijotesco³⁹¹.

Tanto Bennett como Latour se decantan, pues, por pasar de puntillas por esta cuestión de la subjetividad, o de las diferencias existentes entre diversos tipos de agencias en función del actor al que corresponden. Quizás esto sirva adecuadamente a los intereses y objetivos de ambos, pero queda lejos de servir a los míos. Cuando me planto delante de obras en las que han participado humanos y/o otros animales, detecto en ellas rasgos que me resultan difíciles de definir. Pero que encuentro determinantes, significativos y que en la mayoría de los casos marcan distintivamente la diferencia entre las agencias animales que las materializaron y otros tipos de agencias, como si dijéramos, objetuales. Estos rasgos se manifestarían tanto en el análisis de la obra (de su proceso y resultado) como en la recepción de la misma por parte de otros animales, humanos y no humanos.

De entrada, un primer problema de esta apuesta por insistir en recuperar de nuevo el énfasis en las diferencias entre agencias sería la posibilidad de recuperar con ello, a su vez, la jerarquía del ser

³⁹⁰ Una magnífica introducción a estas cuestiones sería este artículo de la Enciclopedia de Filosofía de Standford, disponible en internet: Allen, Colin y Michael Trestman. "Animal Consciousness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición Verano de 2014). <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/consciousness-animal/> Último acceso 20 de septiembre de 2014.

³⁹¹ Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. op. cit., ix.

que rechazaba Bennett vía John Frow, y que implicaba leer dichas diferencias verticalmente en lugar de horizontalmente, como yuxtaposiciones. Pero no encuentro que eso haya de ocurrir necesariamente, siempre que se evite destacar las agencias humanas como modelo y referente que sirva para ordenar las demás como mejores o peores, como más o menos elevadas en función de lo cercanas o lejanas que se hallen de dicho canon. Mapear estas diferencias de este modo y disponerlas a nuestro alrededor, en un mismo plano, sólo supone reconocer la posición desde la cual trazamos dicho mapa. Una posición de la cual nunca podemos escapar por completo.

El segundo problema de recalcar las diferencias entre agencias, y centrarse en las peculiaridades de las agencias animales, sería un tanto más peliagudo. Al reflexionar sobre esta cuestión, me enfrentaba una y otra vez al dilema de que ese algo que me costaba definir y que yo creía detectar en las obras de otros animales (y por extensión, en las humanas), pudiera tomarse erróneamente por una derivación de un cierto tipo de vitalismo que me hubiera conducido a la búsqueda de un algo añadido, adicional, de un cierto extra. Un extra que pudiera considerarse como la manifestación de algo así como el alma, o ampliado a otros animales, como un abstracto principio vital que estuviera constituido por una sustancia diferente a las presentes, añadida al contenedor de la materia. Bennett lidia a su manera con esta cuestión en su reivindicación de la vitalidad y vibración de la materia eludiendo acudir a ese algo extra, adicional, y de hecho, rechaza de plano ese enfoque. Uno de sus argumentos a este respecto, incluido en una sección subtitulada "Minerales que Caminan y Hablan", desarrolla el rol de lo que ella llama el poder de las cosas ("*thing-power*"). Pero no en las cosas u objetos no humanos en sí mismos, sino en los propios seres humanos, en los cuerpos humanos. Y este argumento me resulta útil para llegar a donde quiero llegar:

He estado tratando de aumentar el volumen acerca de la vitalidad de la materialidad de por sí, y hasta aquí he ejercido esta tarea centrándome en los cuerpos no humanos, esto es, representándolos como actantes en lugar de objetos. Pero el caso a favor de la materia como algo activo necesita también reajustar el estatus de los actantes humanos: no mediante la negación de los poderes impresionantes, espantosos, de la humanidad, sino presentando estos poderes como prueba de nuestra propia constitución como materialidad vital. En otras palabras, el poder humano es en sí mismo un tipo de poder de las cosas. En un primer nivel, esta afirmación es indiscutible: es sencillo reconocer que los humanos están compuestos de varias partes materiales (la mineralidad de nuestros huesos, o el metal de nuestra sangre, o la electricidad de nuestras neuronas). Pero es un mayor desafío concebir estos materiales como vivaces y auto-

organizados más que como medios pasivos o mecánicos bajo la dirección de algo no material, esto es, un alma o mente activa³⁹².

En los párrafos siguientes, Bennett recurre a Jean François Lyotard y a Richard Rorty para apoyar una definición de la humanidad como "una colección de materiales particularmente rica y compleja", o como animales muy complejos, más que animales con un ingrediente extra, como podría designarse el intelecto o el alma (o la mente) racional³⁹³. Aunque el empeño de Bennett puede parecer alejado del mío (ella se centra en las cosas, yo en los animales no humanos) y en algunos puntos pueda considerarse que ambos enfoques chocan³⁹⁴, puedo dibujar una alternativa al vitalismo que estaría relacionada con su apelación a esta complejidad material, de cosas vivaces y auto-organizadas, que señala en los animales humanos. Una complejidad que podría extenderse al resto de animales, quienes la compartirían en diversas medidas y formas en función de múltiples variables como sus respectivas capacidades, percepciones, o mundos subjetivos à la Uexküll³⁹⁵. O como la expresión o manifestación de estos últimos. Pero hay un tipo de complejidad en los animales que me interesa especialmente, y que de hecho es la que ahora mismo a mí en concreto me permite mirar una pantalla de ordenador mientras simultáneamente mis manos y mis dedos se coordinan para pulsar una tecla tras otra, siguiendo letra a letra, palabra a palabra, y línea a línea el curso en el que se cuajan y condensan mis pensamientos: el cerebro.

Múltiples especies animales cuentan con un cerebro, como ocurre con todos los vertebrados (peces, anfibios, reptiles, aves y mamíferos). Pero también con muchos otros grupos de invertebrados, entre los que se destacarían los artrópodos (en los que estarían incluidos los insectos y arañas como las que colaboraban con Katchadourian), y los cefalópodos, que englobarían a pulpos, calamares y sepias, entre otros. La gran diversidad de cerebros y de sistemas

³⁹² Ibid., 10.

³⁹³ Ibid., 11.

³⁹⁴ En un fragmento citado con anterioridad, Bennett apostaba por la horizontalidad, por aplanar las diferencias entre los distintos tipos de agencias, mientras que a mí me interesa remarcarlas. Sin embargo, parte de un tipo peculiar de "poder de las cosas" para definir a los seres humanos como animales muy complejos. Lo cual simultáneamente aplanar las diferencias (todo, humanos incluidos, son cosas), y las señala (los humanos son un tipo particular de cosas). Por lo que podría interpretarse que se trata más de una cuestión de dónde se sitúa el énfasis, que de una fricción muy marcada entre su postura y la mía.

³⁹⁵ Soy consciente de que Uexküll es un destacado vitalista biológico, muy influido por las ideas de Hans Driesch. (García Castro, Óscar. *Jakob von Uexküll: El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Tesina de DEA, Facultad de filosofía de la UCM. Disponible en:

http://www.academia.edu/394559/Jakob_von_Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la bio semiótica). Sin embargo creo que, dada la manera en que su forma de observar y describir el mundo y los animales se pegaba a sus propias experiencias y observaciones tangibles, muchas de sus ideas se pueden aprovechar incluso más ahora que sabemos más acerca de la evolución, la genética, o el cerebro.

nerviosos que existen, así como su irregular distribución en algunos grupos o líneas evolutivas, ha supuesto un quebradero de cabeza para los especialistas, que se dividen entre aquéllos que defienden que todos aquellos animales con cerebro tendrían un antepasado común, y los que sostienen que el cerebro se "inventó" varias veces durante el transcurso de la evolución. Aunque, por lo que parece, cada vez más evidencias van cayendo del lado de los primeros en detrimento de los segundos ³⁹⁶ . En cualquier caso, tengan razón unos u otros, la diferencia residiría en si el órgano que se encuentra dentro de nuestro cráneo se remonta a la misma estructura de la que derivan los cerebros que poseen, por ejemplo, arañas, sepias, o abejas, o sólo nos "conecta" (por parentesco evolutivo y vía ese ancestro común) a otras criaturas que percibimos algo más cercanas a nosotros, como salmones, tortugas, avestruces o lirones. No es mi intención aquí decantarme por homología o analogía en cuanto al origen evolutivo de los diversos tipos de cerebro, sino apuntar, de nuevo, que no es tan descabellado que las arañas y nosotros tengamos rasgos en común a nivel cerebral. Aunque éstos sean de lo más básico, e incluso puede que poco significativos.

Sin embargo, lo que verdaderamente me interesa en relación con ese algo que creo reconocer en las obras de arte de animales y humanos, es evolutiva (en cuanto a su aparición) e históricamente (en cuanto a su descubrimiento) mucho más reciente. En concreto, hablo de las neuronas espejo, apenas dadas a conocer a finales del pasado siglo por un grupo de investigadores de la Universidad de Parma comandados por el neurofisiólogo Giacomo Rizzolatti ³⁹⁷ . El grupo estaba investigando la representación neuronal de los movimientos en el córtex motor de los monos (en concreto, en un individuo de macaco cola de cerdo, probablemente una hembra), y para ello insertaban microelectrodos de tungsteno directamente en el cerebro del primate, con el fin de grabar el comportamiento de neuronas individuales y de este modo estudiar qué era lo que provocaba su activación ³⁹⁸ . Lo primero que descubrieron fue que existían neuronas "canónicas" que se activaban cuando se le presentaba al sujeto un objeto, y que lo que hacían eran transformar las posibilidades de manipulación que sugería dicho objeto, la manera

³⁹⁶ O'Connell, Lauren A. "Evolutionary Development of Neural Systems in Vertebrates and Beyond". *Journal of neurogenetics* 27.3 (2013): 69-85. Hirth, Frank. "On the origin and evolution of the tripartite brain". *Brain, behavior and evolution* 76.1 (2010): 3-10.

³⁹⁷ Di Pellegrino, Giuseppe et al. "Understanding motor events: a neurophysiological study". *Experimental Brain Research*, 91 (1992): 176-80.

³⁹⁸ *Ibíd.*

en la cual podía ser agarrado o utilizado³⁹⁹. Así que se producía una transformación o transposición inmediata entre lo visual y lo motor. En esta situación específica, que Rizzolatti describe como más informal y etológica de lo que suele ser habitual entre otros fisiólogos motores⁴⁰⁰, descubrieron que para que ciertas neuronas se activaran era necesario no sólo presentar determinado objeto sino que los experimentadores efectuaran una acción específica sobre él (como agarrarlo de una determinada manera). Además, esas neuronas concretas también se activaban cuando la hembra de macaco realizaba el mismo tipo de acción sobre el objeto que había causado la descarga al ser dicha acción observada. Sin que, en el caso de la observación, fuera necesario ningún tipo de movimiento por parte del primate estudiado para que se produjera dicha descarga.

Es decir, que bastaba con que la hembra de macaco fuera testigo de la ejecución de una acción para que se activaran los mismos circuitos que eran necesarios para realizarla, aunque el primate sólo estuviera mirando, y no actuando. De ahí que las neuronas que presentaban estas capacidades fueran denominadas como neuronas espejo, dado que reflejaban, de manera inmediata, las acciones que el individuo veía en las partes motoras del cerebro. El siguiente paso, ya realizado con técnicas no invasivas⁴⁰¹, fue confirmar la presencia de neuronas con esas propiedades en los seres humanos, en las áreas correspondientes a aquéllas en las que se habían hallado en macacos⁴⁰². Además, esto vendría acompañado por otra serie de fascinantes

³⁹⁹ Rizzolatti utiliza el término “*affordances*”, que hasta donde sé no tiene una traducción específica al español. Rizzolatti, Giacomo. “The Discovery of Mirror Neurons”. *gocognitive*. Entrevista en vídeo disponible en: <http://gocognitive.net/interviews/discovery-mirror-neurons-1> Último acceso 23 de septiembre de 2014. Esta cuestión me resulta fascinantemente similar a los diferentes tonos que Uexküll afirmaba que adquirirían los objetos para diversos animales.

⁴⁰⁰ Rizzolatti insiste en ese marco menos rígido como factor relevante que habría influido en el descubrimiento de un elemento inesperado, que se ignoraba que estuviera ahí. Rizzolatti menciona cómo le proporcionaban comida y objetos al mono, y observaban cómo los agarraba. Por otro lado, aunque el enfoque era menos rígido, seguía siendo invasivo y requería que el macaco, seleccionado por su docilidad, tuviera la cabeza fija con electrodos insertados en el cerebro para poder realizar la grabación. El fisiólogo habla del mono usando alguna vez el pronombre “*it*” (ello), más distante, pero también refiriéndose al primate como “*ella*”. Lo que da a entender que se trataba de una hembra que, tuviera nombre o no, no parece haber sido nombrada en ningún sitio. No voy a adentrarme en el distanciamiento científico de los animales de laboratorio, pero no quería mencionar este experimento sin atender un poco al lado macaco de la interacción. Rizzolatti, Giacomo, et al. “Neurons related to reaching-grasping arm movements in the rostral part of area 6 (area 6aß)”. *Experimental Brain Research* 82.2 (1990): 337-50.

⁴⁰¹ La imprecisión inherente a estas técnicas no invasivas supone que sí se haya confirmado la presencia de actividad espejo en el cerebro humano, pero que todavía no se hayan grabado neuronas individuales que puedan considerarse neuronas espejo. Insertar microelectrodos durante largos periodos de tiempo en humanos no es tan factible como en otros animales.

⁴⁰² Rizzolatti, Giacomo. “The mirror neuron system and its function in humans”. *Anatomy and embryology* 210.5 (2005): 419-21.

posibilidades ligadas a algunas de las capacidades humanas más complejas, como el lenguaje y la empatía⁴⁰³.

Respecto al lenguaje, las áreas en las que se habrían encontrado estas neuronas en humanos estarían cerca del área de Broca, relacionada con la producción del habla y con otros aspectos vinculados al lenguaje. Lo cual habría llevado a estudios y especulaciones acerca del papel de la capacidad de imitación gestural (de las manos, de la boca) en la evolución, desarrollo y aprendizaje del lenguaje⁴⁰⁴, con autores que habrían visto en ello un apoyo más que reforzaría la ya discutida posibilidad de un origen gestural del lenguaje⁴⁰⁵. Respecto a la empatía, Rizzolatti apunta a que (al menos en los seres humanos) las neuronas espejo no sólo servirían para asumir los movimientos de los que se compone una acción (esto es, los pasos en los que ésta se ejecuta, cómo se haría): también contribuirían a descifrar el motivo por el cual el sujeto está haciendo esa acción, sus intenciones y objetivos⁴⁰⁶. Según esta interpretación de algunos de los resultados obtenidos, las neuronas espejo serían un mecanismo fundamental tanto para poder entender lo que hacen otros y por qué lo hacen, como para permitirnos proyectarnos a nosotros mismos hacia esos otros. Para ponernos en su lugar y asumir, e incluso sentir, lo que esos otros sienten, los estados de ánimo que les afectan y que influyen en sus acciones. Dicho en una sola palabra, según esta hipótesis las neuronas espejo nos proporcionarían empatía⁴⁰⁷.

Tal y como indiqué con anterioridad, en origen las neuronas espejo fueron localizadas en el área motora del cerebro, y por lo tanto, están ligadas al movimiento. Tanto a los movimientos que nosotros realizamos como a los que vemos realizar a otros. Un fascinante dato a destacar sería que, ya desde un principio, el descubrimiento de la presencia de esta particularidad en dichas

⁴⁰³ Ramachandran también ha especulado acerca de la posibilidad de que estas neuronas pudieran estar detrás de procesos de meta-cognición y del reconocimiento de uno mismo y de sus pensamientos:

Ramachandran, Vilayanur S. "Self Awareness: The Last Frontier". *Edge*, 1 de enero de 2009.

<http://edge.org/conversation/self-awareness-the-last-frontier> Último acceso 23 de septiembre de 2014.

⁴⁰⁴ Rizzolatti, Giacomo, and Michael A. Arbib. "Language within our grasp". *Trends in neurosciences* 21.5 (1998): 188-94. Stamenov, Maksim y Vittorio Gallese (eds.). *Mirror neurons and the evolution of brain and language*. (Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2002).

⁴⁰⁵ Corballis, Michael C. *From hand to mouth: The origins of language*. (Princeton: Princeton University Press, 2002).

⁴⁰⁶ Rizzolatti, Giacomo, y Laila Craighero. "The mirror-neuron system". *Annu. Rev. Neurosci.* 27 (2004): 169-92. Rizzolatti, Giacomo. "Mirror Neurons: From Monkeys to Humans". op. cit.

⁴⁰⁷ Esta teoría cuenta con algunas voces críticas (ver Heyes, Cecilia. "Where do mirror neurons come from?". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 34.4 (2010): 575-83). Mi intención aquí era la de introducir, de manera básica, un mecanismo que apoya el hecho de que percibimos de manera diferenciada las acciones animales y su expresión. Aunque no se trate del único implicado en esta diferenciación.

células se llevó a cabo mediante la interacción entre individuos de dos especies distintas. Los científicos presentaban objetos y comida a una hembra de macaco con microelectrodos insertados en su cerebro, y ésta a veces los manipulaba, y otras veces observaba cómo los hombres (primates de otra especie), eran los que los manipulaban a su vez⁴⁰⁸. Si la que se estaba estudiando (y apuntando con el electrodo) era una neurona responsable de un agarre de tipo pinza o de precisión⁴⁰⁹ para coger objetos pequeños, la célula se activaba bien cuando la macaca ejecutaba dicho agarre, bien cuando veía cómo los investigadores lo hacían. Con lo cual, lo que provocaba la descarga de la neurona no era ver lo que hacía otro macaco, sino miembros de otra especie. Unos seres que, como primates, resultaban similares en algunos aspectos pero simultáneamente eran muy diferentes en otros (tamaño, sonidos, olores, ausencia de pelo, ropas...).

No deja de ser llamativo que el origen de los estudios acerca de las neuronas espejo estuviera en estos experimentos interespecies y después, una vez más, muchos de los datos que se fueron obteniendo al respecto se utilizaran para respaldar capacidades tradicionalmente consideradas como exclusivamente humanas, como el lenguaje y la empatía. Es evidente que en los seres humanos estas capacidades han alcanzado un mayor grado de complejidad, pero es posible que se presenten de otras formas en otros animales o que sus bases estén también en ellos. Sobre todo, si el mecanismo que jugaría un papel importante en ellas se descubrió en una hembra de macaco, y se ha empezado a rastrear en otras especies y grupos de animales, como las aves.

El estudio ya reseñado no sería la única exploración interespecies que fue realizada en este campo. Otro experimento habría implicado la evaluación de las respuestas cerebrales humanas (de nuevo con técnicas no invasivas) ante la observación de movimientos de la boca realizados tanto por otros humanos como por perros y monos⁴¹⁰. En cierto plano, este estudio sería una inversión con respecto al anterior. Ya que, esta vez, se trataba de un ser humano observando cómo las acciones eran ejecutadas por parte de humanos, perros y monos. El resultado obtenido fue que los patrones de activación fueron similares para acciones como la de morder, aunque más intensos cuando los sujetos observados eran también humanos. Mientras que acciones en

⁴⁰⁸ Al menos todos los que firman el artículo original son hombres.

⁴⁰⁹ Un tipo de agarre muy estudiado, dada la importancia de la mano en la evolución.

⁴¹⁰ Buccino, Giovanni, et al. "Neural circuits involved in the recognition of actions performed by nonconspicuous: An fMRI study". *Journal of cognitive neuroscience* 16.1 (2004): 114-26.

cierto modo equivalentes, como hablar o ladrar, producían respuestas diferentes entre sí en función de la especie que emitía los sonidos.

La conclusión propuesta por los investigadores fue que la respuesta ante las acciones observadas podía ser de dos tipos. El primero suponía que dichas acciones podían percibirse de una manera corporal, que afectara a las regiones motoras del cerebro, implicadas en el movimiento del propio cuerpo. Lo que, en teoría, facilitaría la tarea de reproducirlas gesto a gesto, músculo a músculo, trazando equivalencias y traduciendo el movimiento entre dos cuerpos. Incluso aunque éstos pertenecieran a dos especies distintas. El segundo tipo implicaba que esas acciones eran de percibidas como algo ajeno, que producía una respuesta de contemplación meramente visual, al no ser asumidas como vinculadas o relativas al propio cuerpo. Como si, en este segundo caso, no se asimilara de manera espontánea e inmediata de qué forma se podía reproducir la acción que se había visto efectuar a otro, y no sucediera esa traducción o transposición del movimiento entre cuerpos diferentes. Aunque no quedaría descartado, invocando la plasticidad del cerebro, el hecho de que el modo en el cual dicho órgano reacciona ante una serie de movimientos ejecutados por una especie determinada se pudiera modificar en función de nuevas experiencias o de un entrenamiento específico⁴¹¹. Quiero decir, que podamos llegar a experimentar esa conexión corporal inmediata con acciones realizadas por animales ante las que anteriormente habríamos respondido de una manera únicamente visual, por resultarnos éstas ajenas en un principio⁴¹².

Lo que me interesa de este último experimento es que, por lo que parece, ciertas neuronas de los seres humanos también realizarían esa instantánea conexión motora o corporal entre, al menos, algunos de los movimientos realizados por parte de otras especies de animales y el propio cuerpo. Probablemente, esta reacción sería más acusada o intensa cuanto más cercanos nos sintamos con el cuerpo o tipo de cuerpo que vemos moverse delante de nuestros ojos, o con los movimientos que son efectuados por éste. Esa familiaridad podría tratarse de algo en lo que se profundizara con el tiempo, mediante entrenamiento o una exposición continuada a cierto tipo de experiencias. Por otro lado, si en humanos las neuronas espejo tuvieran ese destacado papel en la empatía, en la comprensión de las

⁴¹¹ Es lo que Smith parece sugerir como explicación de la conexión que César Millán tiene con la energía de los perros: Smith, Julie A. "The Meaning of Energy in César Millán's Discourse on Dogs". op. cit.

⁴¹² De hecho habría una teoría que apoyaría que las neuronas espejo representarían un rol fundamental en el aprendizaje asociativo, tanto en los seres humanos como en otros animales: Heyes, Cecilia. "Where do mirror neurons come from?". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 34.4 (2010): 575-83.

intenciones, metas y estados de ánimo de otro individuo tal y como estos se reflejan en sus gestos y movimientos, podría también ocurrir un contagio emocional, al tiempo que una conexión corporal. Para lo cual, bastaría con observar con atención dichos movimientos. Al igual que con la respuesta localizada en las áreas motoras, la generada por descodificación de las intenciones y estado de ánimo sería más aguda y precisa para individuos de la misma especie, esto es, para otros humanos. Y seguramente, todavía más para las personas que forman parte de nuestro entorno más inmediato. Sin embargo, esto no implicaría que no pueda suceder algo similar cuando se contemplan las acciones de individuos de otras especies. Sobre todo con aquéllos que nos resultan más cercanos y a cuyo comportamiento, expresiones y reacciones hemos podido asistir con mayor frecuencia.

En definitiva, lo que pretendía al aventurarme por el trepidante y todavía resbaladizo territorio de los novedosos estudios en torno a las neuronas espejo era, precisamente, señalar que existen motivos materiales, biológicos, que desde nuestra perspectiva humana (y también, desde la de otros animales) apoyarían la afirmación de que, para nosotros, existe algo distintivo y destacado en la agencia animal, en las acciones y movimientos realizados por los animales⁴¹³. Algo que no se derivaría de un vitalismo al uso, que no estaría relacionado con una reivindicación, bien soterrada, bien ostensible, de un principio inmaterial o de un soplo mágico que dote a los seres vivos de un elemento adicional, que no estaría presente en ellos de ningún otro modo. En mi opinión, estudios y resultados como los obtenidos en las investigaciones de estas neuronas justificarían sobradamente que creamos percibir las agencias y movimientos animales de otro modo, que intuyamos o reconozcamos algo en ellos que nos habla de otra manera. Algo que nos llega, nos afecta y nos conmueve por caminos alternativos a los que despiertan en nosotros los giros de la manecilla de un reloj o una roca que rueda colina abajo. Sería tras esa aprehensión instantánea e inconsciente cuando llegarían las explicaciones que tratarían de delimitar las diferencias, de aclarar por qué ante esas agencias, ante esos movimientos animales, sentimos que existe un algo

⁴¹³ He escogido centrarme en las neuronas espejo por el interés científico y académico que despiertan, así como por la gran cantidad de literatura consagrada a ellas. También porque se han relacionado con la empatía en humanos. Pero habría otros circuitos cerebrales que apoyarían la percepción del movimiento de otros animales, o de los animales en sí mismos, como algo inmediatamente distintivo para los cerebros humanos. Por ejemplo, el sulcus temporal superior, que también se ha relacionado con la interpretación de las intenciones de otros, y la amígdala: Allison, Truett, Aina Puce, y Gregory McCarthy. "Social perception from visual cues: role of the STS region". *Trends in cognitive sciences* 4.7 (2000): 267-78. Mormann, Florian, et al. "A category-specific response to animals in the right human amygdala". *Nature neuroscience* 14.10 (2011): 1247-49.

extra. Un componente adicional que con frecuencia ha tratado de atribuirse a las maquinaciones de una fuerza exterior al mundo, trascendente, inmaterial, que en el fondo no sería sino un recurso a una especie de *deus ex machina* que intenta asignar a cada cosa su sitio pero dejándolo todo como estaba. Por mi parte, creo que todo lo que es relevante a este respecto, incluida nuestra respuesta al movimiento y las agencias animales, se origina dentro de nuestros cráneos, en los chispazos e intercambios químicos que recorren nuestras neuronas. Y justo sería dentro del marco esbozado por las actividades de un grupo concreto de éstas, las neuronas espejo, donde quisiera situar las obras de una serie de artistas (humanos, no humanos) que estarían enfocadas en explorar esta cuestión de los movimientos, trayectorias, y huellas de los animales. Obras como las que voy a abordar a continuación.

SI TE MUEVES ERES UN... TRAZO: EL MOVIMIENTO (Y SUS HUELLAS) COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Si no te mueves no eres un animal. Si no te mueves no vas de un sitio a otro, no reaccionas ante los estímulos, no huyes, no te acercas, lo que percibes ni te gusta ni te disgusta, no prefieres, no reaccionas, no te emocionas, no te enfadas, no te alegras. Si no te mueves... eres una seta, fija, inmóvil. ¿Y si te mueves? ¿Qué pasa si te mueves? Si te mueves eres... ¿Qué eres? ¿Qué representas?

De entrada, y tal y como he argumentado en la sección anterior, tus acciones, tus movimientos provocan un tipo de respuesta especial en los cerebros de otros animales. Una respuesta que en cierto modo es asimilada como propia por sus respectivos cuerpos y que, al menos en el caso de los seres humanos, puede también generar un énfasis especial, una atención destacada hacia las intenciones o emociones bajo las que son efectuados dichos movimientos. Hasta el punto de que esos estados de ánimo podrían resultar contagiosos, proyectarse hacia esos otros cuerpos. Quizás sea en este torbellino de reacciones fisiológicas inmediatas (mezcladas con otras picajosas incertidumbres), en este remolino de preguntas parcial pero inconscientemente contestadas, en donde resida uno de los motivos principales que explican por qué tantos artistas se han volcado en plantear obras que encaran tanto el movimiento de los animales en sí mismo como sus huellas. Tanto su registro o grabación como las manifestaciones o expresiones que éste genera.

En la primera parte de la sección anterior, y un poco como ejemplo fundador, ya analicé la importancia del movimiento en la

acción de Beuys junto a Little John, así como las reflexiones sobre el movimiento en general y el movimiento de los animales no humanos en particular en torno a las cuales había trabajado el artista alemán. Pero Beuys no sería ni mucho menos el único que se habría preocupado por estos temas, ni el único que habría reflejado esa preocupación en su trayectoria. Curiosamente, muchos de los artistas que traté en el primer capítulo mostraron interés por el movimiento de diversos animales de una u otra forma. Kounellis, al igual que otros artistas ligados al arte Povera, recurrió al movimiento de los animales como recurso expresivo que contrarrestara la naturaleza imperturbable del objeto-obra de arte. Primero de manera más contenida, limitada, amarrada por jaulas y correas. Pero, después, incluso soltando a un grupo de cuervos (o similares) en una habitación del cubo blanco de la galería. Por su parte, Haacke hizo de un grupo de gaviotas moviéndose para conseguir comida una escultura efímera que capturó en una fotografía, y también puso en movimiento a un grupo de tortugas al soltarlas en los bosques que rodeaban la Fundación Maeght. Con sus laberintos, Benedit enmarcó y recalcó los específicos y decididos movimientos de determinados animales, como forma de exhibir su inteligencia. Y Sherk, inspirada por las acciones del tigre del zoo de San Francisco, se dedicó a estudiar el comportamiento y movimientos de algunos animales que llevó a su estudio, proporcionándoles entornos en los que pudieran desplazarse pero de los que pudieran, si así lo decidían, escapar ⁴¹⁴. Finalmente Miralles, ya en la década de los ochenta, realizó una pieza titulada "Vol de gavina" (vuelo de gaviota), una estructura que colgaba en el aire prendida de un cable, "hecha con varillas de madera y papel vegetal en seis posiciones" y que "simbolizaba el vuelo de la gaviota ⁴¹⁵". Como si las varillas y el papel dibujaran en el espacio la trayectoria de vuelo de las aves ⁴¹⁶. En conjunto, se diría que todos estos esfuerzos parecen encaminados a cuestionar y disolver el objeto-obra de arte, y a fracturar el ideal inmaculado y aséptico del cubo blanco de la galería.

Significativamente, el movimiento de los animales está algo más ausente en las obras individuales examinadas en el segundo capítulo

⁴¹⁴ Así lo hizo al menos con la rata blanca que llevó consigo a la jaula en el zoo.

⁴¹⁵ Miralles, Fina. *Testament vital*. op. cit., 22.

⁴¹⁶ Obra que recuerda a otra de Miró, *Oiseau dans l'espace*, un cuadro en el que había trazado el vuelo de un pájaro con una serie de puntos unidos por una línea: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/oiseau-dans-lespace-pajaro-espacio> Último acceso 27 de abril de 2015.

(que no en sus recorridos), con algunas excepciones notables⁴¹⁷. Quizás porque en esas obras, instalaciones o exposiciones lo que se pretendía era, dentro del progresivo replanteamiento del estereotipo tanto de la galería de arte como de sus ocupantes, sustituir al espectador ortodoxamente humano por otros con percepciones y subjetividades más exóticas. Y comúnmente el papel interpretado por el espectador ha sido descrito como más contemplativo, más pasivo, menos móvil, y puede que como transgresión fuera más que suficiente cambiar a un humano por otro animal, como para además añadirle un mayor énfasis al repertorio de movimientos de este último⁴¹⁸. Sin embargo, en el tercer capítulo el movimiento vuelve a constituir una dimensión fundamental, como elemento que nos permite comunicarnos con otros animales, vía el lenguaje corporal o la manera que tendríamos de sentir y asimilar intentos de traducción alternativos como los realizados por Coates en piezas como *Dawn Chorus*; para cuya lectura, es de suponer, las neuronas espejo tendrían un papel destacado con respecto a nuestra identificación con esos humanos pájaro en particular, y con las aves en general.

Tras esta breve recapitulación, quizás un buen punto de partida para comenzar mi exploración del tratamiento que ha recibido el movimiento de los animales en las últimas décadas sería el proyecto de Jan Dibbets *Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969*⁴¹⁹. En la década anterior Dibbets se había formado primero como profesor de arte en la Academia Tilburg (1959-63), para después estudiar pintura en Eindhoven⁴²⁰ (1961-63). Realizó varias exposiciones en Ámsterdam en las que exhibió pinturas monocromas como destacado admirador del minimalismo. Gracias a una de estas exposiciones obtuvo una beca del British Council de cuatro meses y medio que le permitió estudiar en la Escuela de Arte de St. Martin en Londres, así como visitar todos los grandes museos de la ciudad⁴²¹. Fue allí donde pudo conocer a Richard Long o Gilbert & George, y familiarizarse con las obras de otros

⁴¹⁷ La más señalada de dichas excepciones sería la de Lucy Kimbell, primero con el proyecto laberíntico de *Rat Evaluated Artwork*, y después con algunas de las actividades de *Rat Fair*, como *Is your rat an artist?* o *The rat agility test*.

⁴¹⁸ No es que el movimiento esté completamente ausente. Un espectador tiene que recorrer una exposición pieza a pieza. Es más que dicho movimiento queda en segundo plano frente a otras cuestiones, y no se insiste tanto en la diferencia entre el movimiento de esos otros animales y el de los espectadores humanos.

⁴¹⁹ El título de la obra apareció originariamente en cuatro idiomas: neerlandés, inglés, francés y alemán: *Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969*.

⁴²⁰ Alley, Ronald. *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. (Londres: Tate Gallery y Sotheby Parke-Bernet, 1981):170-71.

⁴²¹ Cherix, Christophe (ed.). *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009): 72.

artistas a los que más adelante se englobaría bajo la etiqueta de movimientos como el Land Art o el arte conceptual. En 1967, poco antes de su estancia en Londres, había abandonado la pintura, y esta decisión previa facilitó que se volcara en explorar estas nuevas áreas, así como las posibilidades expresivas de medios como la fotografía. Al regresar a su país recibió por fin el apoyo necesario como para poder permitirse por fin un traslado a Ámsterdam⁴²², y allí continuaría profundizando en la senda que había emprendido.

Fue en esta ciudad, en uno de sus parques (Vondelpark), donde el artista se decidió a materializar una de sus ideas, que requería de la participación de un macho de petirrojo⁴²³:

A principios de marzo de 1969, me propuse cambiar el territorio de un petirrojo, de modo que el ave volara dentro de/controlara mi dibujo/escultura. Un dibujo/escultura que nunca podremos ver al completo, sólo a través de la documentación utilizada el espectador puede reconstruir su forma en su mente.

Para llevar a cabo este proyecto, dado que tan sólo sospechaba que entraba dentro de lo posible, leí un cierto número de libros (entre otros: *The Territorial Imperative* de Robert Ardrey y *The Life of the Robin* de David Lack) hasta que obtuve una visión adecuada de las posibilidades. Pretendía medir el territorio, fotografiar mi intervención, etc. El esquema/idea consistía en modificar/agrandar el territorio de acuerdo con una forma que me complaciera. Los hechos biológicos no me interesaban, mis pensamientos nacían de frecuentar a menudo las zonas fronterizas entre las artes plásticas.

Una vez hecho esto, decidí trazar en el mismo suelo la forma del nuevo territorio como si se hubiera tratado de un dibujo, por medio de pequeños palitos. La escultura es el movimiento del ave entre los puntos así fijados. Esta obra formaba parte de una serie relativa a la visualización de los sistemas ecológicos, concebida y realizada en 1969⁴²⁴.

A Dibbets, que había renegado de su formación clásica, le interesaba plantear alternativas a los materiales artísticos convencionales. Así pues, según el artista los dibujos que realizó no eran tanto dibujos con valor de obra artística por sí mismos, sino más bien esquemas y registros tanto del proceso llevado a cabo por él como del comportamiento y movimientos del petirrojo. Lo mismo ocurría con los elementos que había instalado en el parque (unos postes, unos palitos) y con las fotografías que había tomado del entorno y de los

⁴²² Ibíd.

⁴²³ De un macho de petirrojo europeo, una especie diferente del petirrojo americano, de mayor tamaño. Ambos comparten nombre (en inglés, “robin”), y un plumaje de color rojizo en la zona del pecho.

⁴²⁴ Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969*. (Nueva York y Colonia: Siegelau/Walter König, 1970). Traducción de la autora. Los textos en los diferentes idiomas varían entre sí algo más de lo esperable en una traducción precisa. Mi traducción es una versión combinada de frases o términos más próximos a la versión inglesa, con otros más cercanos a la francesa.

elementos instalados. Para Dibbets, la escultura propiamente dicha flotaba, invisible, en el aire, trazada por los vuelos del pájaro y por los cambiantes límites de su territorio. Era esa escultura la que los espectadores habían de concebir y reconstruir en sus mentes, apoyándose en la documentación (mapas, dibujos, fotos) y explicaciones proporcionadas por el artista. Quizás para facilitar o extender este otro proceso, o puede que incluso para explorar nuevas modalidades de escultura, Dibbets recurrió al galerista y teórico Seth Siegelaub para publicar un libro de artista que condensara el planteamiento de la obra **[Fig. 312]**⁴²⁵. Así, el libro se convirtió en una segunda escultura que se sumaba a la constituida por las líneas inasibles que sobrevolaban el territorio del petirrojo y que bullían en la cabeza de los espectadores. En palabras del propio Dibbets:

Se trata de intentar pensar de una escultura de un dibujo del espacio, una realidad ahí, pero es totalmente imaginativa, no la puedes ver. El territorio está esculpido en este caso. Por lo que es un dibujo hecho por un pájaro dando vueltas en el aire. Es el pájaro quien hace la pieza. Yo estaba buscando hacer una escultura que no fuera en absoluto el material habitual. El libro en el final es la verdadera escultura y los dibujos eran sólo [confuso, ¿dibujos?] de trabajo a fin de crear esta escultura⁴²⁶.

Dejaré para un poco más adelante la declaración de Dibbets de que es el pájaro, el macho de petirrojo, el que traza la escultura. Quisiera primero recalcar los aspectos conceptuales de la obra. El propio Dibbets es muy crítico con las etiquetas, y ha llegado a afirmar más de una vez que después de que movimientos como el arte conceptual y el Land Art recibieran sus respectivas etiquetas, y fueran reconocidos y articulados como tales movimientos, ya estaban muertos. Y lo que siguió fueron imitaciones sin sentido que se prolongaron en el tiempo⁴²⁷. En concreto, Dibbets defiende que los años 1967-68 estuvieron caracterizados por una especial efervescencia y

⁴²⁵ Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur 1969*. op. cit.

⁴²⁶ Grabación de audio de una declaración de Jan Dibbets incluida en una pista sonora de una audioguía del MoMa. Disponible en: "Jan Dibbets. *Robin Redbreast's Territory/Sculpture. 1969*".

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/163/1831> Último acceso 26 de septiembre de 2014. Traducción de la autora. La manera de hablar inglés de Dibbets es particular, de ahí que la construcción de algunas frases o los términos usados sean peculiares, como he tratado de reflejar en la traducción.

⁴²⁷ Para esbozar esta síntesis de las ideas y planteamientos de Dibbets me baso en las siguientes entrevistas: Boothroyd, Sharon. "An interview with Jan Dibbets". *thisistomorrow*, 19 de abril de 2013. <http://thisistomorrow.info/articles/an-interview-with-jan-dibbets> Último acceso 26 de septiembre de 2014; Welling, James. "James Welling in Conversation with Jan Dibbets". *MoMa Multimedia*, 5 de octubre de 2009. <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/176/1945> Último acceso 26 de septiembre de 2014; Cherix, Christophe. "Interview with Jan Dibbets". In *& Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009): 72. (realizada el 4 de noviembre de 2008).

nerviosismo, y que llegado 1970 el arte conceptual había acabado⁴²⁸. Fue en esta época cuando el artista se mostró particularmente prolífico, dado que le habían entrado las prisas por investigar todas las ideas y medios que estaban a su alcance: fotografía, cine, lo conceptual, el medio ambiente, las trampas de la perspectiva, la ecología, las complejidades de los sistemas... Algunas de estas inquietudes habrían quedado reflejadas en *Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969*. De entrada, la inmaterialidad del concepto como obra de arte, de una escultura que estaría forjada de recorridos invisibles y de su posterior evocación, documentados por medio de dibujos, mapas y fotografías. En este sentido, Dibbets habría ejecutado otras obras en una línea similar durante el mismo periodo, como postales en las registraba su posición en un lugar determinado en un momento determinado con una pegatina (*Brug met Stip*, puente con punto, 1970) [Fig. 313]. O cuando en su propuesta para la galería *Art & Project* de Adriaan van Ravesteijn y Geert van Beijeren solicitó a los cientos de personas que recibían desde Ámsterdam los boletines de la galería (publicaciones que eran tanto comunicaciones como las propias obras de arte en sí mismas y, por lo tanto, el contenido de las exposiciones) que arrancaran la mitad de dicho boletín, y lo mandaran de vuelta (*Project for Art & Project Bulletin 15*, 1970). Después, señaló en diversos mapas la localización de los receptores de sus envíos, y condensó así, de manera provisional e incompleta, un retrato geográfico del (eco)sistema del arte de la época⁴²⁹.

Al recurrir a este tipo de arte postal, el artista volvía a reincidir en el intento de hacer visibles esas líneas que conectaban a los diversos elementos de una trama compleja, y que de este modo revelaban parcialmente la manera en la que se organizaba un determinado sistema. Esta estrategia era aplicable tanto al mundillo del arte contemporáneo como a la exploración del funcionamiento de un determinado "sistema ecológico" en el que participase un petirrojo en concreto, denominación que Dibbets había empleado en el texto introductorio de su libro. Todo lo cual situaría las obras realizadas por el artista en este periodo en el ámbito del arte de sistemas, próximas en algunos de sus rasgos a las de Haacke ya discutidas en el primer capítulo. Quizás lo más interesante de esta circunstancia sea el paralelismo que se traza entre sistemas humanos y sistemas animales, entre sistemas culturales y sistemas biológicos y ecológicos. Algo que

⁴²⁸ Boothroyd, Sharon. "An interview with Jan Dibbets". op. cit.

⁴²⁹ Los mapas serían después publicados y editados por Seth Siegelaub en un número especial de *Studio International*. Cherix, Christophe. "Interview with Jan Dibbets". op. cit.

también atestiguan los libros mencionados por Dibbets en su introducción. El de Ardrey, *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations* ⁴³⁰ (el imperativo territorial: una investigación personal en los orígenes animales de la propiedad y de las naciones), se apoya en casos animales para defender su teoría de que el hombre es un animal territorial, programado para defender con agresividad e incluso violencia su propiedad y su territorio. El autor no había tenido reparos en explicar nuestro comportamiento basándose en imperativos biológicos, de una forma que bordeaba el determinismo. Por su parte Lack, autor de *The Life of the Robin*, era considerado el padre de la ecología evolutiva y habría dedicado su libro "a todos esos petirrojos que pacientemente llevaron mis anillas y permitieron mis intrusiones en las intimidades de sus vidas"⁴³¹. En una referencia y homenaje a las aves que habían hecho posible que avanzara en sus estudios, al llevar sus anillas de identificación.

Podría interpretarse que lo que hacían las investigaciones de Lack era trazar otras líneas invisibles. Con sus anillas numeradas el científico había obtenido muchos datos de los ejemplares marcados. Datos acerca de sus movimientos, sus territorios, sus migraciones... Y seguramente Dibbets se inspiró en los procedimientos desplegados por el científico para diseñar los suyos propios. Lo que presuntamente hizo el artista fue localizar a un petirrojo en concreto en una zona arbolada del céntrico parque de Ámsterdam escogido, Vondelpark. Un área atravesada por un sendero, entre un curso de agua y un camino, y rodeada por extensiones de hierba más despejadas. Comenzó a observar al pájaro, determinó y midió su territorio, y puso en marcha su plan de modificar la extensión y forma de las fronteras que lo delimitaban mediante la utilización y desplazamiento de una serie de marcadores en forma de poste:

La colocación de los postes 1 y 2:

6 de mayo: Después de haber medido el territorio exhaustivamente, coloqué los postes 1 y 2 cerca del borde del matorral en el punto en el que el pájaro se posaba con

⁴³⁰ Ardrey era un antropólogo que había abandonado su disciplina para trabajar como escritor y guionista, y que regresó a ella para convertirse en un divulgador de éxito. En su libro anterior, *African genesis: A personal investigation into the animal origins and nature of man*, había popularizado teorías como las del simio asesino ("killer ape"), muy contestadas por la comunidad científica pero con un gran impacto en el imaginario popular. Dicha teoría reivindicaba el papel de la violencia y la agresión como fuerzas fundamentales que estarían detrás del progreso evolutivo, y se conecta con facilidad con las tesis presentadas en *The Territorial Imperative*. Ardrey, Robert. *The territorial imperative*. (Nueva York: Atheneum, 1966); *African genesis: A personal investigation into the animal origins and nature of man*. (Montreal McGill-Queen's Press, 1963).

⁴³¹ Lack, David. *The life of the robin*. (Londres: HF & G. Witherby, 1946).

frecuencia, pero los suficientemente fuera de su área de modo que su curiosidad le hiciera volar hasta el poste. Todos los días movía los postes un poco más hasta que finalmente quedaron completamente aislados del matorral. Viernes, 16 de mayo: esta parte de la operación completada, el pájaro usaba los postes con frecuencia. El pájaro ahora volaba en línea recta del poste 1 al poste 2 y desde el poste 1 a lo largo del agua (siguiendo precisamente la forma del canal), y desde el 2 a lo largo del límite formado por el camino (3) y el matorral⁴³² [Fig. 314].

El 17 de mayo, Dibbets empezó en el otro lado del territorio, donde añadió los postes 3, 4 y 5, que fue desplazando poco a poco como había hecho con los dos primeros. De este modo, iría ampliando el territorio del petirrojo hasta otorgarle una nueva forma que, aunque seguía ciñéndose a límites geográficos anteriores como el camino y el curso de agua, desbordaba la zona arbolada y de matorrales y penetraba en la extensión de hierba que ahora ocupaban los postes [Fig. 315]. Así, en los apuntes de su libro Dibbets se sintió lo suficientemente confiado como para declarar que el nuevo territorio, "entre el camino y el agua", era "la conexión entre los puntos 1, 2, 3, 4 y 5"⁴³³ [Fig. 316]. Tal y como se encargó de remarcar clavando pequeños palitos en el terreno.

Hasta ahí, la teoría y las afirmaciones del artista. Sin embargo, tanto en su planteamiento como en su forma de describirlo había algo que no me acababa de cuadrar del todo. Dibbets parecía demostrar un cierto conocimiento de las costumbres y comportamiento de los petirrojos, puede que adquiridos a través de sus lecturas, y quizás también gracias alguna que otra experiencia personal. Además de su territorialidad, su propuesta destacaba y descansaba sobre otros rasgos de estas aves como su curiosidad, y su relativa mansedumbre y tolerancia hacia la presencia de los seres humanos⁴³⁴. Pero, contrariamente a lo que en ocasiones parecía sugerir la obra de Dibbets, los límites del territorio de un petirrojo no son fronteras acorazadas que resultan difíciles de atravesar, ni están vigilados las veinticuatro horas del día como las fronteras humanas. Daba la impresión de que Dibbets había diseñado su proyecto como si para el petirrojo supusiera una gran diferencia estar unos centímetros más allá de un supuesto borde, como si el ave nunca saliera de sus dominios. Cuando, probablemente, los abandonara con cierta frecuencia

⁴³² Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur 1969*. op. cit. Traducción de la autora. El texto neerlandés está escrito a mano por Dibbets, a la manera de un diario o cuaderno de observación, y a continuación vienen las traducciones al inglés, francés y alemán, ya con caracteres de imprenta.

⁴³³ *Ibíd.*

⁴³⁴ Personalmente y en un par de ocasiones he podido experimentar dicha curiosidad y tolerancia, cuando un petirrojo se ha acercado a mí o se ha interesado (a distancia) por lo que estaba haciendo.

por causas diversas⁴³⁵. Y de vez en cuando, otro petirrojo se vería obligado a expulsarle de las cercanías de su área de nidificación, igual que él tendría que hacer lo mismo con otros pájaros intrusos. Por otra parte, "medir" el territorio de un determinado pájaro requiere tiempo (semanas, meses...), y muchas observaciones, y no consiste en presentarse en un área armado de un metro, que es la imagen mental que me viene a la cabeza cuando leo las palabras de Dibbets. Es más, intuyo que sería como trazar los contornos aproximados de una nube de puntos de bordes un tanto difusos y cambiantes, de una compilación de todos los sitios en los que se ha visto al ave en cuestión. Y no parece que el artista se hubiera entretenido en algo semejante. Aunque sí parece inspirarse en el aspecto general de los diagramas de los ornitólogos para sus mapas y esquemas [Figs. 317 y 318]. En este sentido, algo falla en el proyecto tanto en cuanto al tiempo (y precisión) necesarias como para llevarlo a cabo en la manera en la que es planteado por Dibbets, como respecto al comportamiento del petirrojo implicado, quien presuntamente habría asumido con naturalidad los límites de su "nuevo" territorio.

En principio no le había concedido relevancia a esa inquietud que sentía respecto a la obra, y me inclinaba más a pensar que era probable que Dibbets hubiera realizado una interpretación algo libre de sus observaciones, atendiendo a sus intenciones y motivaciones estéticas. Después de todo, se trataba de un experimento artístico, y no tenía por qué ser riguroso en el mismo sentido en que lo sería uno científico. Pero una entrevista concedida por el artista en 2008 a Christophe Cherix, comisario del MoMa, reveló un dato sorprendente:

CC: Tu obra *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* [1969] va sobre poner a un pájaro en movimiento, desplazarlo de una parte de un parque a otra⁴³⁶. ¿De dónde vino esta idea?

JD: Había leído un libro acerca de los petirrojos, que son pájaros muy agresivos y territoriales. Este proyecto pasó hace tanto tiempo que puedo contarte un secreto: el petirrojo [en las fotografías] era un pájaro muerto, ¡que puse en un palo!

CC: Así que en realidad trataba acerca de una idea.

JD: Era un dibujo en el espacio, pero un dibujo en el espacio que era una escultura⁴³⁷.

⁴³⁵ Durante esta mañana de finales de septiembre he podido escuchar a dos o tres petirrojos que emitían su "chac chac chac" característico en los jardines a mi alrededor, que iban cambiando de rama y de árbol mientras continuaban cantando y respondiéndose unos a otros. Como digresión y anécdota diré que el nombre en euskera del petirrojo es txantxangorri en referencia tanto a la onomatopeya de sus llamadas de alarma como al color rojo de las plumas de su pecho.

⁴³⁶ No coincido con la manera en la cual Cherix resume la obra de Dibbets como un desplazamiento al que se fuerza al pájaro, aunque puedan leerse así algunas de las afirmaciones del artista.

⁴³⁷ Cherix, Christophe. "Interview with Jan Dibbets". op. cit., 72.

Esta confesión me dejó preguntándome si el truco de Dibbets afectaba a todo el proyecto, o el artista se había limitado a tomar un atajo y hacer una foto de un pájaro muerto en lugar de esperar, con paciencia, a sacar una buena toma del petirrojo sobre uno de los postes ⁴³⁸ [Fig. 312]. Supongo que no todos tienen la perseverancia exhibida por el artista francés Jean Luc Mylayne quien, junto a su mujer y colaboradora Mylène Mylayne, es capaz de emplear meses de observación y pruebas que finalmente condensa en una única y cautivadora fotografía, protagonizada por un ejemplar concreto en uno de sus lugares familiares: posado en un poste, en pleno vuelo, en lo alto de una rama... ⁴³⁹ [Fig. 319]. Pero las declaraciones posteriores de Cherix realizadas en presencia del autor, en su introducción a una charla entre Dibbets y el artista James Welling, parecen confirmar que la obra al completo habría sido un montaje, una ficción:

CC: Un buen ejemplo de esto en la exposición es su famosa *Robin Redbreast's Territory / Sculpture*, en la cual el artista afirmó en 1969 que había puesto un pájaro en movimiento, desplazándolo de una parte del parque Vondelpark de Ámsterdam a otra ⁴⁴⁰. Admitió sin embargo, por primera vez en la entrevista del catálogo, que se había inventado toda la historia, que se trataba de un pájaro muerto en un palo [risas del público] como tú dijiste [es de suponer que mirando a Dibbets]. [confuso, ¿Estábamos?] todos muy decepcionados pero cuando le pregunté si la pieza trataba más acerca de una idea que de ninguna otra cosa Jan respondió sin dudar que su obra "era un dibujo en el espacio, pero un dibujo en el espacio que era una escultura" ⁴⁴¹.

La presencia de Dibbets en la sala parece ratificar las palabras de Cherix, puesto que en la charla no se vuelve a mencionar la obra y es como si se diera por zanjado el asunto. Pero como el artista no había terminado de aclarar los detalles de su montaje, para acumular más evidencias decidí centrarme en algunos de los "hechos biológicos" que en la introducción de su libro el artista decía que no le interesaban. Una de las cuestiones que al principio alimentaban mis

⁴³⁸ Dibbets no es el primero en recurrir a pájaros muertos para facilitar su tarea artística. El ornitólogo pionero John James Audubon (1785-1851), autor de *The Birds of America*, para estudiar y dibujar a las aves las disparaba, disecaba, y colocaba con alambres en conjuntos de apariencia natural: Moonan, Wendy: "ANTIQUES; Central Park's Winged Tenants, By Audubon". *The New York Times*, 26 de diciembre de 2003. <http://www.nytimes.com/2003/12/26/arts/antiques-central-park-s-winged-tenants-by-audubon.html> Último acceso 30 de septiembre de 2014; Audubon, John James. *Audubon: watercolors and drawings*. (Utica: Munson-Williams-Proctor Institute, 1965).

⁴³⁹ Meade, Fionn. "Jean Luc Mylayne". <http://cargocollective.com/fionnmeade/Jean-Luc-Mylayne-Parkett> Último acceso 1 de octubre de 2014.

⁴⁴⁰ Cherix insiste en plantear la obra de Dibbets como una puesta en movimiento del pájaro, como si el artista hubiera pretendido accionar un juguete mecánico. El supuesto pájaro ya se movía de manera independiente, lo que Dibbets podía haber hecho era focalizar su atención y la de los espectadores en los movimientos realizados por el ave en una zona determinada, e interaccionar con esos movimientos.

⁴⁴¹ "James Welling in Conversation with Jan Dibbets". op. cit. Transcripción y traducción de la autora.

imprecisas inquietudes acerca de la obra eran las tendencias migratorias de los petirrojos, sumadas a las fechas durante las cuales Dibbets afirmaba haber ejecutado su proyecto (abril-junio de 1969). Según las diferentes regiones, los petirrojos presentan diversos patrones migratorios. Algunos de ellos no los llevan muy lejos, sólo cambian los jardines y parques de las ciudades por áreas montañosas o boscosas cercanas en las que criarán durante la primavera y el verano. Otras rutas, sin embargo, incluso les conducen a cruzar de un extremo a otro el continente europeo, desde las regiones nórdicas a la península Ibérica, donde los inviernos son más cálidos⁴⁴².

En Bélgica y los Países Bajos, y de acuerdo con estos patrones migratorios, ocurre que los petirrojos son avistados (y fotografiados) con mayor frecuencia en los meses de otoño e invierno. Lo que se debería tanto a su mayor presencia en parques y jardines como al aumento de la población provocado por los congéneres visitantes que llegan desde regiones más frías⁴⁴³. Esto se confirma al analizar las imágenes de petirrojos almacenadas en la plataforma neerlandesa Birdpix, subidas por fotógrafos aficionados a la ornitología, frecuentemente con su fecha y su localización. Los avistamientos así registrados se concentran en los meses que van de octubre a marzo, se reducen considerablemente en abril, y escasean durante el resto de la primavera y el verano **[Fig. 320]**. Así pues, las observaciones, intervenciones y seguimiento de Dibbets de un presunto petirrojo se habrían realizado justo en los meses en los que le hubiera resultado mucho más difícil, sino imposible, encontrar a su colaborador alado en el lugar en el que lo necesitaba⁴⁴⁴.

A falta de que, más adelante, el artista revele con detalle los motivos que le impulsaron a crear una ficción en lugar de basar su obra en un trabajo de campo que incluyese la presencia real de un petirrojo⁴⁴⁵, sólo queda el recurso de especular al respecto. A menudo,

⁴⁴² Arizaga, Juan, Daniel Alonso, y Emilio Barba. "Patterns of migration and wintering of Robins *Erithacus rubecula* in northern Iberia". *Ringing & Migration* 25.1 (2010): 7-14. Disponible en <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/03078698.2010.9674408> En los parques y jardines de Madrid es frecuente escuchar sus llamadas en otoño e invierno, y dejar de hacerlo llegada la primavera. Por lo que he comprobado este último año, en la provincia de Málaga ocurre algo similar, aunque sí he creído escuchar alguna llamada aislada en un par de ocasiones durante el verano.

⁴⁴³ Thijsse, Jac. P. *Het vogeljaar. Nederlandsche vogels in hun leven geschetst*. (Ámsterdam: W. Versluys, 1913): 38. Disponible en http://www.dbnl.org/tekst/thij015voge01_01/thij015voge01_01_0009.php

⁴⁴⁴ Como evidencia adicional, aunque anecdótica, las tres fotografías que he encontrado de petirrojos etiquetadas en el Vondelpark fueron tomadas en los meses de enero, febrero (aprox.) y noviembre: http://www.birdpix.nl/album_page.php?pic_id=10622; http://www.enjoygram.com/m/662971113659756220_229445570; http://www.10e.nl/weblog/roodborstje-op-terras-theehuis-vondelpark_877.html). Último acceso 30 de septiembre de 2014.

⁴⁴⁵ En el mundo del arte este tipo de trucos o engaños influyen en la recepción o impacto de la obra, pero no tienen por qué ser tachados de fraude, ya que son o pueden ser estrategias legítimas para obtener un

Dibbets ha destacado en entrevistas y declaraciones la efervescencia de los años finales de los años sesenta y principios de los setenta, y el nerviosismo y las prisas que invadían a muchos de sus colegas artistas. El propio Dibbets, preguntado por alguien que se sorprende por la gran cantidad de obras producidas en este periodo, se refiere a esta fase como una de experimentación en la que se lanzó a investigar en múltiples direcciones simultáneas. Para a continuación, cuando daba con algo nuevo, tener que "encontrar tiempo para trabajarlo", "tienes que explorar [lo nuevo] muy rápidamente para poder desarrollar alguna idea de lo que estás haciendo. Y creo que ése es el nerviosismo de esa época tal y como la recuerdo. La gente estaba muy... obsesionada con lo que estaban intentando encontrar en esa época⁴⁴⁶". Si se tiene en cuenta este panorama, resulta razonable pensar que el artista no tuviese tiempo que perder, que sintiese que no podía demorarse esperando a que un petirrojo hiciera su aparición. Había planeado hacer una obra en un determinado periodo de tiempo, y si los "hechos biológicos" (esto es, la presencia del petirrojo en Vondelpark) no se alineaban con sus intenciones y objetivos, bien podía pasarlos por alto y afirmar que no le interesaban.

Si el obstinado pájaro prefería pasar los meses de primavera en los bosques en lugar de en un parque cercano a su entonces residencia, siempre podía inventarse sus deambuleos. Una alternativa que podía controlar en sus más mínimos detalles y que, al ser ficticia, conseguiría un resultado idéntico al que había anticipado, y el mismo tipo de recepción. Además, así se ahorrraba todo esas horas que de otro modo hubiera tenido que dedicar a observar las idas y venidas del petirrojo. Y si alguien le reprochaba su "engaño", siempre contaba con la coartada de ser un artista, de tener los fines y responsabilidades de un artista, y no los de un científico. No creo que para Dibbets fuera una opción a contemplar el desplazarse hasta los bosques de las afueras para tratar de localizar allí un petirrojo, y trasladarse allí de manera regular, con las dificultades añadidas y el gasto de tiempo que eso supondría. Tampoco lo sería esperar unos meses con esa insistente idea rebotando en su cabeza, hasta el regreso a los parques y jardines de estos pequeños pájaros migratorios. Meses que, en ese contexto de acelerados cambios sociales, políticos y artísticos,

determinado resultado estético, o contribuir a suspender la credibilidad del espectador. Suelen ser juzgados más desde un punto de vista metodológico, en función de si son o no apropiados para el fin que se persigue. Pero a su vez, esta obra de Dibbets, con sus préstamos y confluencias con algunas disciplinas científicas, también pone de relieve que, como ya ha sucedido, incluso los datos científicos se pueden falsificar, y en último término su credibilidad reside en los nombres de aquéllos que firman los artículos.

⁴⁴⁶ "James Welling in Conversation with Jan Dibbets". op. cit.

habrían sido percibidos como siglos, que podrían haber sido empleados en otro millón de cosas de las que por entonces requerían su atención. Para, décadas después, con la distancia suficiente respecto a la recepción inicial de la obra, revelar su invención públicamente.

Las prisas de Dibbets en esos años, por tanto, contrastan con la paciencia de Mylayne. Mientras el primero realizó todos los materiales (mapas, diagramas, textos, fotos...) en esos frenéticos meses, el segundo se ve inmerso cada vez en un proceso que implica aislarse del mundo que le rodea, y de las rutinas fijas y apresuradas tan habituales para una gran cantidad de personas. Para luego condensar meses de preparación y observación en una única foto. Meses que, después, el artista galo enumera uno a uno para titular sus imágenes, por detrás de una simple cifra que ubica la fotografía dentro de su trayectoria. A su vez, esta disonancia detectable entre las estrategias de Mylayne y Dibbets también se correspondería con dos momentos muy dispares en las carreras de ambos. Frente a al estilo depurado de Mylayne, pulido por décadas de práctica; el intento de Dibbets de estar en todas partes al mismo tiempo, de probar todos los caminos posibles para encontrar el apropiado y así poder asentar su trayectoria y los fundamentos de su propio estilo.

Por otro lado, sí que resulta un tanto paradójico y contradictorio el que Dibbets focalizara su atención (y la de los espectadores) en los vuelos y los movimientos del petirrojo para, a continuación, usurparle todo el protagonismo por la puerta de atrás, mediante la suplantación de su agencia. Después de todo, era Dibbets el que había declarado que sería el ave quien "volara dentro de/controlara mi dibujo/escultura⁴⁴⁷". Pero, como siempre, otorgarle tanto poder y control a otro dentro de un proyecto propio tiene sus riesgos, sobre todo si se trata de un animal no humano que no atiende a razones artísticas. Como una clara y definitiva manifestación de su agencia, finalmente el petirrojo, o los petirrojos, habían optado por no cooperar. O mejor dicho, por estar ausentes de la arena artística para estar presentes en otros lugares, y dedicarse allí a sus propios asuntos: migrar, emparejarse, criar a sus polluelos...

De todas maneras, y aunque Dibbets saboteara la agencia del petirrojo, y no dejara que ésta se manifestara de modo efectivo en su obra, dicha agencia sí estaba presente en sus ideas y presuntos objetivos iniciales. Y consecuentemente, sí se manifestaba en las cabezas de los espectadores, en las líneas que estos imaginaban trazadas por los vuelos del pájaro dentro de los límites fijados por

⁴⁴⁷ Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur 1969*. op. cit.

el artista. Dibbets había conseguido evocar "una escultura de un dibujo del espacio", "imaginativa", un territorio esculpido que en el fondo era "un dibujo hecho por un pájaro dando vueltas en el aire". El artista no había tenido reparos en declamar que "es el pájaro quien hace la pieza"⁴⁴⁸ y así se lo había transmitido al público. Aunque no hubiera habido petirrojo alguno (salvo un petirrojo muerto que, más que moverse, era movido y colocado en poses fotográficas), quizás Dibbets había puesto una de las primeras piedras para que se consideraran los movimientos de los animales (y sus huellas) como manifestaciones expresivas, estéticas, artísticas. Como ya ha sucedido en otras ocasiones, es posible que una mentira hubiera engendrado algún tipo de verdad, y abierto nuevas y fascinantes posibilidades para la exploración estética y artística del movimiento y la agencia de otros animales.

**... POR AIRE, MAR, Y TIERRA: TRAZOS EN EL AIRE. CÉLESTE BOURSIER-
MOUGENOT**

En la chimenea el viento del otoño canta la canción de los elementos, y delante de la ventana de mi estudio los viejos abetos saludan animadamente con sus brazos y cantan tan alto en coro que puedo oír su melodía de suspiros a través de los cristales dobles. De repente, desde arriba, una docena de negros proyectiles aerodinámicos salen disparados a través del trozo de cielo nublado para el que mi ventana forma un marco. Caen pesadamente, como piedras, caen hasta las copas de los abetos donde de repente les brotan alas, se convierten en pájaros y después en ligeros harapos de plumas de los que la tormenta se apodera y arremolina fuera de mi campo de visión, más rápidamente de lo que entraron en él.

Camino hasta la ventana para observar este extraordinario juego que las grajillas están jugando con el viento. ¿Un juego? Sí, en efecto, es un juego, en el sentido más literal de la palabra: movimientos practicados, a los que se entregan y que son disfrutados en sí mismos y no para el logro de un objetivo especial. Y estate seguro, estos no son acciones meramente innatas, puramente instintivas, sino movimientos que han sido cuidadosamente aprendidos. Todas estas hazañas que los pájaros está realizando, su maravillosa explotación del viento, su asombrosamente exacta evaluación de las distancias y, por encima de todo, su comprensión de las condiciones locales de viento, su conocimiento de todas las corrientes ascendentes, bolsas de aire y torbellinos- todas estas habilidades no son heredadas sino un logro individualmente adquirido para cada pájaro⁴⁴⁹ [Fig. 21].

⁴⁴⁸ Grabación de audioguía del MoMa. Disponible en: "Jan Dibbets. *Robin Redbreast's Territory/Sculpture. 1969*". op. cit. En la grabación no se menciona la confesión de Dibbets acerca del pájaro muerto, con lo que se genera la duda de si en ese momento era un dato que se desconocía, o si los responsables de la didáctica de la exposición optaron por no destripar y desmitificar la obra ante los espectadores, presentándola tal y como había pretendido hacerlo el artista varias décadas antes.

⁴⁴⁹ Lorenz, Konrad. *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros*. op. cit., 128-29.

Así describe Konrad Lorenz el vuelo de un grupo de grajillas en plena tormenta, como introducción a una serie de estudios y experiencias personales del etólogo con estos pájaros que nos permiten acercarnos a sus manías y costumbres. Este fragmento es significativo por varias razones. En primer lugar, resalta el poder y control que las grajillas ejercen sobre su entorno, y en especial, sobre el viento. No son retratadas como meros ingenios mecánicos que actúan en función bien de su instinto, bien única y exclusivamente de pragmáticas metas relacionadas con tópicos como casa, comida y pareja. Muy al contrario, Lorenz afirma que las grajillas disfrutan con sus vuelos, explorando y aprendiendo los efectos de cada una de las posiciones de sus alas y de los movimientos de sus plumas, ascendiendo y sumergiéndose una y otra vez por entre los torbellinos de aire. Ir un paso más allá, que según se mire puede verse como un pequeño paso que llega sólo un poco más lejos, o como un gran y radical salto; implica reconocer que las grajillas expresan sus emociones a través de sus vuelos y movimientos, y por medio de esos trazos y arabescos en el aire transmiten en diferentes y particulares grados su excitación, su alegría, su confianza, sus dudas... De nuevo se asoma en nosotros la empatía, el reconocimiento en otros seres de confluientes y quizás parejos estados de ánimo que no podríamos compartir con una roca. Como quizás sugiere la declamación de Lorenz que remata este pasaje, en la que el científico se deja llevar por un contagioso optimismo vital que parece compartir con las grajillas: "¡Control soberano sobre el poder de los elementos, embriagador triunfo sobre la despiadada fuerza de lo inorgánico⁴⁵⁰!".

Está claro que ni Dibbets ni Lorenz habrían sido los primeros en prestar una atención destacada al vuelo de las aves, a sus desplazamientos y recorridos. De hecho, el vuelo de los pájaros ha atraído la atención de los seres humanos en diferentes culturas y épocas. Entre los griegos y romanos (sobre todo entre estos últimos) los augures eran adivinos que habían de interpretar los mensajes divinos contenidos en el comportamiento de algunos pájaros, los significados que se escondían bien en sus cantos, bien en su vuelo⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Ibíd., 129. Lorenz, en otro de sus escritos, habría ido incluso más allá, al utilizar términos como artístico o creativo (sin comillas), para referirse a los arabescos en el aire de los pájaros, y localizando en ellos las raíces de las actividades artísticas humanas: Lorenz, Konrad. *Vergleichende Verhaltensforschung: Grundlagen der Ethologie*. (Viena: Springer, 1978); como aparece citado en: Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". *Sociobiology and the Arts*. (Ámsterdam: Rodopi, 1999): 240-41.

⁴⁵¹ Smith, William, William Wayte y G. E. Marindin. "Augur". *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. (Londres: John Murray, 1890). Disponible en

(altura, dirección, si volaban aislados o en grupo...). Ya en éstas y otras culturas antiguas, el vuelo de las aves era percibido como depositario de algo que se escapaba a la comprensión humana, de dimensiones ocultas que eran asociadas con la voluntad de los dioses. Posteriormente, decenas de siglos más tarde, esta cuestión recibiría una atención minuciosa y menos esotérica, mucho más mecanicista y, en ocasiones, vinculada a los orígenes de la aviación. A finales del siglo XIX el médico y fisiólogo Étienne-Jules Marey publicó el volumen *Physiologie du mouvement: Le vol des oiseaux*⁴⁵² (fisiología del movimiento: el vuelo de los pájaros). En el que, además de aspectos fisiológicos, también abordaba temas como las diferentes formaciones que adoptaban las bandadas de patos, e incluía gráficos y trazados como los de la trayectoria dibujada por el movimiento del ala de un cernícalo o de una paloma en diferentes momentos (vuelo sostenido, despegue...). Así como series de fotografías tomadas sucesivamente en un disco gracias a uno de sus inventos: el fusil fotográfico. Imágenes que, tal y como señalaba Uexküll y al igual que sucedió con Muybridge y el galope del caballo, permitían desentrañar los detalles de movimientos ejecutados a una velocidad muy superior a la que el ojo humano podía seguir. Marey también realizó curiosas esculturas, máquinas y esquemas de líneas que condensaban este nuevo conocimiento. Todos estos diagramas trataban de desarrollar con precisión y exhaustividad problemas científicos, pero muchos apreciaron en ellos valores poéticos. Al igual que sucedería más adelante con los gráficos etológicos que dividían un área en territorios, uno por cada ejemplar de una determinada especie (que Dibbets había imitado), o los que pretendían mostrar las rutas migratorias, por encima y al margen de las fronteras geopolíticas humanas.

Dibbets había recurrido a las artificiales líneas y diagramas que empleaban los científicos para delimitar un espacio virtual, dentro del cual pretendía que los espectadores imaginaran una escultura construida con las líneas trazadas por el vuelo de un petirrojo. De un modo similar, otros artistas habrían optado por otro tipo de estrategias convergentes, con el objetivo de generar un parecido efecto conceptual o poético. Si en el caso de Dibbets los límites en los que había de concentrarse la atención del público se apoyaban en una serie de postes y otros cuantos hitos repartidos en una determinada área de un parque (árboles, matorrales, el curso de

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0063%3Aalphabetic+letter%3DA%3Aentry+group%3D10%3Aentry%3DAugur-cn>

⁴⁵² Marey, Etienne-Jules. *Physiologie du mouvement: Le vol des oiseaux*. (París: G. Masson, 1890). Disponible en <https://archive.org/details/physiologiedumo00maregoog>

agua, el camino); en otros casos los lindes son más sólidos y definitivos, como los marcados por cuatro paredes. Así sucede en la ya mencionada obra de Kounellis, con los cuervos (o la especie de ave correspondiente) volando de un lado a otro de una de las salas de una galería de arte. La atención del visitante se vuelca en ellos, en sus trayectorias y desplazamientos, en los lugares en los que se posan. En definitiva, en los trazos y líneas que configuran todas esas idas y venidas.

Habría muchas obras similares a ésta de Kounellis. Como *The Belgian Problem* (el problema belga, 2007) de Carsten Höller, una instalación en un amplio espacio industrial consistente en dos enormes aviarios de malla dispuestos, respectivamente, en torno a dos árboles jóvenes. Y repletos de estorninos pintos, como referencia al ya mencionado capricho literario de Eugene Schieffelin, que convirtió a estos pájaros europeos en una plaga norteamericana⁴⁵³. O como *The Library for the Birds of Antwerp* (biblioteca para los pájaros de Amberes, 1993) de Mark Dion, una compleja instalación circular presidida en su centro por un imponente árbol seco de cuyas ramas colgaban multitud de objetos (jaulas y trampas para pájaros, redes, botes con animales, huesos, lámparas, un hacha, tirachinas, grabados de Audubon, retratos de naturalistas, libros de ornitología y otros), y cuyo tronco emergía de un zócalo rodeado por azulejos blancos y azules en los que se retrataban exóticas especies de aves⁴⁵⁴. La propuesta se completaba con los revoloteos de dieciocho ejemplares de otras tantas especies de pequeñas aves de origen africano. Unos pájaros⁴⁵⁵ que habían sido comprados en el Vogelmarkt de la ciudad (mercado en el que Dion había creído detectar la pervivencia de influjos coloniales), y que emplearon el árbol (y no tanto los libros) como lugar de descanso y de residencia. El conjunto de esta particular biblioteca se inspiraba en un cuadro de Frans Snyders (*Concierto de aves*, principios del siglo XVII). Y también estaría impregnada de similares evocaciones poéticas a los ejemplos anteriores, auspiciadas

⁴⁵³ Aunque en este caso el espacio que ocupan las aves es una zona más acotada, se puede interpretar que el efecto poético brindado por la presencia y movimientos de los pájaros es similar, y se ve reforzado por la historia de Schieffelin. Quizás la mayor diferencia es la de no poder entrar en el espacio de las aves.

⁴⁵⁴ Este proyecto era doble. Además de *The Library of the Birds of Antwerp*, instalada en el Museo van Hedendaagse Kunst; estaba *The Project of the Antwerp Zoo*, en el zoológico de Amberes, con los mismos azulejos de aves inspirados en el pasado colonial de la zona, así como en sus mercados, que ofrecían una gran variedad de pájaros exóticos como productos. Dion ha realizado otras versiones y adaptaciones de la instalación: Corrin, Lisa G. et el. *Mark Dion*. (Hong Kong: Phaidon, 1997): 90-97.

⁴⁵⁵ En el texto las aves son identificadas como pinzones africanos, pero dicha designación no se corresponde con una única especie, y por las fotografías parece que hay más de una presente. Aunque es difícil de asegurar, por el poco detalle de las imágenes y el dimorfismo sexual de los pájaros. Una de las posibles especies sería el obispo rojo, *Euplectes orix*. Corrin, Lisa G. et el. *Mark Dion*. op. cit., 92-93.

y potenciadas tanto por su diseño (una sala blanca, circular, a la que había que entrar desde un vestíbulo en penumbra y apartando una cortina), como por el hecho de penetrar en un recinto dominado por la presencia viva y el vuelo de las aves. Tal y como señalara una visitante:

[...] la experiencia de entrar en el espacio a través de una antecámara oscurecida; la conciencia naciente de que una estaba rodeada de criaturas vivientes, voladoras, sin la protección de una jaula o una barrera de cristal; el miedo de ser tocado o cagado por los pájaros estando al mismo tiempo fascinado por ellos; y la excitación de poder caminar alrededor de una pintura⁴⁵⁶.

El hecho de introducir pájaros en una habitación no sólo concentra nuestra atención sobre ellos y sobre sus movimientos. Además, la existencia de esos límites, de esos muros, intensifica nuestra experiencia de ellos. Lo habitual es convivir con pájaros en nuestro día a día, en las calles, parques y jardines: gorriones, mirlos, estorninos, urracas, petirrojos (cuando toca), curruacas cabecinegras, cogujadas, mosquiteros, carboneros, herrerillos, lavanderas blancas, colirrojos, o las cada vez más frecuentes (e invasoras) cotorras argentinas, entre muchas otras especies). Sin embargo, al meter pájaros en una habitación cerrada se produce una conmoción, un revuelo especial, y nunca mejor dicho. Nos vemos confrontados con esas criaturas, con sus idas y venidas, con las trayectorias esbozadas por sus desplazamientos. Y puede que también con la inquietud de compartir un encierro con estos seres alados, la de vernos enfrentados a sus consecuencias⁴⁵⁷. En cualquier caso, para mí lo que predomina es el asombro y la fascinación, aunque puedan estar ribeteados de cierto desasosiego⁴⁵⁸. Quizás sea este mismo efecto, o uno parecido, el que se persigue cuando se sustituyen los pájaros por otras criaturas aladas, como las mariposas. Que es lo que sucede en instalaciones como *In and Out of Love*, de Damien Hirst (dentro y fuera del amor). En ella, realizada por primera vez en la primera exposición en solitario del artista en Londres, Hirst exhibió el ciclo de la vida de estos insectos, pegando sus crisálidas en lienzos en blanco hasta que éstas eclosionaban y volaban por la sala, posándose en cuencos de fruta en

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, 97. Traducción de la autora.

⁴⁵⁷ Que la visitante de la instalación de Dion enumera como ser tocada o manchada por ellos. Esta tensión, que para algunas personas desencadena una fobia, ha sido utilizada en películas como *Los pájaros* (Hitchcock, 1963) o *El fabuloso mundo del circo* (Hathaway, 1964).

⁴⁵⁸ Quizás también de preocupación por el bienestar de las aves, si se sospecha que sus condiciones no son las adecuadas. Lo que para algunos se extendería a cualquier tipo de encierro.

descomposición para alimentarse con sus azúcares⁴⁵⁹. Otro ejemplo sería *Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?* de Bik Van der Pol, que habría inundado de mariposas una estructura arquitectónica inspirada en la acristalada casa Farnsworth de Mies van der Rohe, como reflexión acerca de la globalización, y de cómo pequeños movimientos (aleteos de mariposas) pueden suponer drásticos cambios en nuestro entorno⁴⁶⁰.

Pero quizás el ejemplo más definitivo y acusado de manifestación de este embeleso por las trayectorias y movimientos de animales no humanos (voladores), se dé en una de las obras más llamativas del músico y artista Céleste Boursier-Mougenot: *from here to ear* (de aquí a la oreja). Una instalación de la que ha venido realizando diferentes versiones adaptadas a las dimensiones y características de cada espacio expositivo. Todo comenzó en 1995, cuando fue invitado a realizar su primer paisaje sonoro dentro de la exposición *Propositions* montada por la galería *Chez Valentin* en el espacio *L'Écart* en Montreuil (afueras de París), que acababan de fundar unos conocidos. Se había formado como músico, pero chocaba con las interpretaciones convencionales de su disciplina. Durante la década anterior, había trabajado como compositor de la compañía teatral de Pascal Rambert, y no desaprovechó la oportunidad y el desafío que suponía exponer en una galería, dada la "inesperada libertad" que le proporcionaba poder "organizar todos los aspectos de la presentación" de la música⁴⁶¹. Tituló su propuesta *d'ici à ici* (de aquí a aquí), al estar compuesta por dos espacios entre los que los espectadores tenían que circular, yendo y viniendo, para poder apreciarla y escucharla en su conjunto:

[...] mi primera instalación llamada *d'ici à ici* [...] ponía en relación dos lugares diferentes en el emplazamiento de la exposición. En primer lugar, el sitio en el que los sonidos eran producidos, una pequeña habitación dispuesta como un aviario en la cual, a modos de perchas para los pájaros [entonces, gorrones], había extendido y afinado entre las

⁴⁵⁹ Hirst repitió la instalación en su retrospectiva en la Tate Modern (2012), lo que provocó las críticas de la RSPCA, que le acusó de haber provocado la muerte de más de 9.000 lepidópteros. Para un artículo que recoge las dos caras de la obra, tanto la fascinación que provoca como una evaluación más pragmática de los perjuicios que supone para los insectos, consultar: Barkham, Patrick. "Damien Hirst's butterflies: distressing but weirdly uplifting". *The Guardian*, 18 de abril de 2012. <http://www.theguardian.com/environment/2012/apr/18/damien-hirst-butterflies-weirdly-uplifting> Último acceso 2 de octubre de 2014.

⁴⁶⁰ Bik Van der Pol. "Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?" <http://bikvanderpol.net/78/are-you-really-sure-that-a-floor-cant-also-be-a-ceiling/> Último acceso 28 de octubre de 2015.

⁴⁶¹ Para más detalles acerca de su formación, consultar: Cox, Christoph. "Christoph Cox in Conversation with Céleste Boursier-Mougenot". *The University Museum of Contemporary Art*, Julio-Agosto 2012. Disponible en: http://artistorganizedart.org/commons/2012/10/celeste_boursier-mougenot_umca_christoph_cox.html Último acceso 4 de octubre de 2014.

paredes cuerdas de piano equipadas con micrófonos. En segundo lugar, el sitio en donde los sonidos eran difundidos, un patio lleno de escombros en el que había colocado algunas sillas, donde los sonidos que emanaban desde el aviario eran mezclados, amplificados y emitidos a un volumen muy elevado⁴⁶².

Ya en estos comienzos estaba presente la ambición de Boursier-Mougenot de hacer visible el proceso de creación de la música, la generación del sonido. Una estrategia con la que quería implicar a los espectadores en el aquí y el ahora⁴⁶³. En la primera sala los gorrones provocaban los sonidos que eran transmitidos a la segunda de manera individualizada, para luego ser emitidos y mezclados en la habitación, a través de la reverberación de las paredes y de los trastos que llenaban el espacio. Por otro lado, tanto el nombre como el planteamiento de la obra estaban estrechamente ligados al significado del nombre del espacio expositivo: *L'Écart* (distancia, separación, intervalo ⁴⁶⁴). Y todo esto estaba a su vez relacionado con la exploración de las interacciones entre dimensiones como el sonido, el espacio, y el movimiento, que constituyen una de las bases principales de la trayectoria de Boursier-Mougenot. Los espectadores, siguiendo las instrucciones proporcionadas por el título escogido por el artista, habían de ir de un lado a otro para apreciar y escuchar la instalación, y los gorrones que llenaban la sala se movían, y eran sus movimientos los que se transformaban en sonidos. Según se posaban y desplazaban sobre las cuerdas de piano, o golpeaban y rozaban los comederos y bebederos de metal con los que también contaban. Todo lo cual era transmitido y amplificado para constituirse en la banda sonora que se escuchaba en la otra sala, en la música que Boursier-Mougenot buscaba⁴⁶⁵.

El artista había desembocado en este diseño inicial gracias a experimentaciones previas con pájaros, emprendidas en su propia casa. De hecho, él mismo recuerda entusiasmado una anécdota ocurrida como consecuencia de estas investigaciones:

Un día unos galeristas vinieron a cenar a mi casa. Durante toda la velada [...], durante toda la cena estuvieron escuchando esta música. Y al final me preguntaron que qué era. Y yo fui a

⁴⁶² Bianchini, Samuel. "Listenings Working: Céleste Boursier-Mougenot in Conversation with Samuel Bianchini". *Céleste Boursier-Mougenot: États Seconds*. (Dijon: Les presses du réel, 2008): 127-31.

⁴⁶³ Boursier-Mougenot se defiende de la observación de Bianchini de que dividir la instalación en dos salas perjudica esta ambición, arguyendo que eso no impide una percepción unificada de la obra, ni tampoco vivir el momento. *Ibíd.*

⁴⁶⁴ *Ibíd.*

⁴⁶⁵ Dentro de la exposición *Propositions* en Chez Valentin, Boursier-Mougenot también realizó la performance nocturna *actiondogs*, en la que participaron siete perros cuyos sonidos era emitidos por siete reproductores de audio: Bianchini, Samuel et al. *Céleste Boursier-Mougenot: États Seconds*. op. cit, 175.

abrir la puerta y vieron estos pájaros dentro de la habitación. Y de hecho eran los pájaros los que... por los golpes... los que hacían esta especie de percusión sobre pequeñas tazas de metal, y esto dio lugar a continuación a otra experimentación con cuerdas extendidas y afinadas entre las paredes. Yo era conocido como el "bird man"[sic] de París⁴⁶⁶.

Tras esta primera y exitosa versión de *d'ici à ici*, en 1999 Boursier-Mougenot realizó otra instalación de características similares en el PS1 neoyorquino, pero también con algunas diferencias importantes. Quizás debido a ellas, el artista modificó ligera pero sustancialmente el nombre de la instalación en su traducción del francés al inglés: De *d'ici à ici* (de aquí a aquí), pasó a *from here to ear* (de aquí a la oreja):

Con *from here to ear*, simplemente volví a la unidad de lugar, tiempo y acción del concierto. [...] En 1999 cuando presenté este proyecto en el PS1, no fue posible obtener del museo dos lugares que estuvieran separados. Por lo tanto tuve que adaptarme a esa limitación, que en último término fue propicia para el desarrollo de la base de *from here to ear*⁴⁶⁷.

from here to ear, un título que funciona como una frase homónima, que en inglés suena simultáneamente como "de aquí a la oreja" o "de oír a la oreja". Y que a su vez está muy próxima a "from here to here", traducción literal del "de aquí a aquí" por el que había optado el artista francés para titular su primera instalación. Todas estas expresiones que funcionan como constelaciones en las que quedan conectados los ingredientes fundamentales que Boursier-Mougenot explora en sus instalaciones, así como el tránsito de transformaciones y traslaciones que se suceden entre ellos: manifestaciones de espacio y sonido, y el movimiento de ida y vuelta que apuntan las preposiciones entre ambos elementos.

En la sala del PS1, el espacio fue configurado como un escenario que alentaba y modulaba tanto el deambular de los espectadores como los revoloteos de los pájaros, punteados por los sonidos que éstos provocaban al posarse, rozar o golpear aquí o allí. El espacio se constituía en caja de resonancia, que amplificaba y reverberaba los sonidos y movimientos que en él ocurrían, mientras las trayectorias y

⁴⁶⁶ "FreePort [No 007]: Céleste Boursier-Mougenot". *Peabody Essex Museum (PEM)*, https://www.youtube.com/watch?v=Yn93J2axD_k Último acceso 4 de octubre de 2014. Traducción de la autora. Boursier-Mougenot reconoce su interés por lo teatral, motivado tanto por su trabajo como compositor de una compañía teatral como por su fascinación y la de su familia con el espacio. No sería extraño, pues, que en esta anécdota hubiera algo de planificación dramática destinada a sorprender a sus invitados. Los elementos básicos de sus instalaciones posteriores ya se encuentran en esta experimentación, incluido el embeleso provocado en los espectadores (o aquella noche, en los galeristas).

⁴⁶⁷ Bianchini, Samuel. "Listenings Working: Céleste Boursier-Mougenot in Conversation with Samuel Bianchini". op. cit.

ecos que en él se cruzaban interaccionaban unos con otros y se influían mutuamente. Al tiempo que se traducían y transformaban en una sinfonía tridimensional y visual, además de sonora:

La tierra delinea una superficie en el suelo que, al tiempo que sigue los contornos del espacio, permite la circulación del público alrededor de él. Por encima de la tierra, un gran móvil suspendido, en el cual los pinzones pueden posarse, está construido con una multitud de perchas idénticas enganchadas la una a la otra y sostenidas por cuerdas de acero afinadas, extendidas entre las paredes. Recipientes de metal que contienen las semillas y el agua cuelga de diferentes puntos del móvil. El conjunto suspendido, sonorizado por docenas de micrófonos de contacto y conectado a un sistema de procesamiento y transmisión del sonido, constituye un dispositivo instrumental que reacciona al más mínimo contacto, produciendo sonidos ampliamente variados. Al picotear, beber o aterrizar aquí o allí en las perchas, los pinzones producen los diferentes sonidos de la pieza musical, que es emitida en directo y que es una parte integral del entorno. Las semillas que los pinzones dejar caer en la tierra desde los comederos germinan, crecen y florecen en el transcurso de la exposición. Un sistema de iluminación adecuado estimula el crecimiento de las plantas, cuyos brotes jóvenes proporcionan a los pinzones un suplemento nutritivo necesario para su crecimiento. Los nidos, reunidos en cúmulos y suspendidos, permiten a los pinzones instalarse y reproducirse. Al entrar en el entorno, los visitantes son testigos del despliegue de la música influida por su presencia o movimientos y descubren que la base de la música es tanto estética como técnica⁴⁶⁸.

La presencia de plantas, junto a pájaros y a humanos, no hace sino insistir, una vez más, en mostrar el ciclo de la vida. Sería otra manera de transmutación de unas sustancias en otras, de unas energías en otras. Al igual que sucede, por otro lado, con la transformación del movimiento en sonido y del sonido en movimiento. Los pájaros viven de manera permanente en la pieza durante el tiempo que dura la exposición, beben, comen, duermen, vuelan, defecan... Los humanos viven allí en tránsito, de pasada, y observan a esas otras vidas, influyen sobre ellas y dejan que les influyan de vuelta. Otra modificación interesante en esta versión sería la sustitución de un tipo de aves por otro, de los gorriones por pinzones. En concreto, por pinzones cebrá⁴⁶⁹, una especie de paseriformes originaria de Australia

⁴⁶⁸ “Céleste Boursier-Mougenot”. Dossier del artista publicado por la galería xippas. Disponible en http://xippas.com/datas/docs/en/artiste_dossier/dossier-boursier-mougenot.pdf Último acceso 4 de octubre de 2014.

⁴⁶⁹ También conocidos como diamantes mandarines, al menos esta sería la especie de pinzón a la que Boursier-Mougenot ha recurrido en la mayoría de versiones de su instalación, aunque no he encontrado imágenes que se correspondan con la del PS1 en 1999. En la galería de arte de Queensland mezcló algunos diamantes mandarines con otras especies de pinzones australianos, como el diamante de Gould o el de Bichenov: <https://www.flickr.com/photos/queenslandartgallery/sets/72157625588041996/> Último acceso 6 de octubre de 2014.

que ha sido introducida en otros países. Es de suponer que este cambio también estuvo relacionado con las condiciones sobre el terreno, diferentes en Nueva York y París. Si Boursier-Mougenot no pudo ocupar dos espacios para su instalación, en un tiempo limitado tampoco hubiera sido sencillo hacerse con pájaros locales que pudiera introducir en el PSI durante el tiempo que durara la exposición. Hubiera podido repetir con gorriones, dado que en Nueva York hay gorriones comunes europeos que descienden de los que fueron introducidos en el siglo XIX. Pero probablemente prefirió simplificar esa parte del proyecto, y limitarse a comprar pájaros de una especie habitual en las tiendas de mascotas. De este modo, la obra adquiriría una connotación nueva, que quizás contribuyera a esa contemplación o disfrute espacial y sensorial del momento que pretendía producir el artista. Puesto que no produce la misma sensación entrar en una sala llena de pájaros a los que vemos volar a nuestro alrededor todos los días (hasta el punto de que para mucha gente resultan casi invisibles), que hacerlo en otra con pájaros de colores llamativos que no son tan familiares, aunque los hayamos podido ver ocasionalmente en alguna tienda o aviario⁴⁷⁰. A esto último se le sumarían las asociaciones de ideas que despierta el término "pinzones", vinculado al desarrollo de las ideas de Darwin y de la teoría de la evolución; una nueva referencia al cambio, a un estado de continua transformación.

Al año siguiente (2000) Boursier-Mougenot realizó una segunda versión de *from here to ear* en el Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati, siguiendo un planteamiento similar al empleado en Nueva York⁴⁷¹. En 2002, el artista volvería a repetir el entramado colgante de perchas con los comederos y bebederos metálicos suspendidos del techo. Esta vez, en el patio acristalado de la Escuela de Bellas Artes de París **[Fig. 322]**. Con la particularidad de que, en esta ocasión, el énfasis estaba en crear un lugar dentro de un lugar: una elevada estructura cúbica en la que se pudiera penetrar y cuya atmósfera y características contrastaran con las del grandilocuente recinto en el que se alojaba. Pero un emplazamiento del que, al mismo tiempo, recibía la luz que permitía contemplarla. Habría que destacar el hecho de que, tanto en esta ocasión como en ocasiones posteriores, el espacio creado sería blanco, o mayoritariamente blanco. Quizás como

⁴⁷⁰ Ignoro si los primeros gorriones utilizados por Boursier-Mougenot fueron capturados por él, adquiridos de algún otro modo o incluso criados personalmente. En cualquier caso, y aunque resulte paradójico, es más sencillo y rápido hacerse con ciertas especies exóticas, que son las más habitualmente comercializadas, que con pájaros comunes, frecuentes en la calle pero no tanto en cautividad.

⁴⁷¹ Para más información sobre estas primeras versiones, consultar el dossier de la artista disponible en la página web de la galería Xippas. "Céleste Boursier-Mougenot". op.c.it.

medida para potenciar la luminosidad, y puede que también de hacer referencia al cubo blanco de la galería, perturbado por la presencia de los pájaros.

La siguiente versión, ya de 2007, fue ejecutada con motivo de la exposición *future systems: Rare Moments*, organizada por el Museo de Arte de Lentos en Linz, Austria, y supuso un cambio en cuanto a los elementos sonoros. En lugar de perchas y resonantes recipientes metálicos, Boursier-Mougenot utilizó tres guitarras eléctricas (Gibson les Paul blancas) conectadas a tres potentes amplificadores Marshall, unos de los más habituales en los conciertos. Las guitarras estaban colocadas en posición horizontal, con las cuerdas hacia arriba. De modo que los pájaros podían posarse en el cuerpo y en el mástil, golpear, rozar y recorrer las cuerdas y producir así sonidos **[Figs. 323 y 324]**. La idea inicial provenía de unas de esas experimentaciones realizadas por Boursier-Mougenot en su etapa de "bird man" parisino a principios de los noventa, en las cuales el artista había comenzado dibujando una guitarra en la superficie de una mesa, para a continuación ir colocando pájaros sobre ella⁴⁷².

Otro de las novedades era que las fundas de las guitarras se habían enterrado en el suelo del espacio creado, y habían sido llenadas de tierra y semillas, o agua, para dar variedad al entorno de los pinzones. Así como para crear pequeños y extraños estaques que podían ser usados por ellos⁴⁷³. Los nidos, en lugar de aglomeraciones orgánicas de contornos redondeados y materiales tejidos (como canastillos), tenían un diseño más futurista, y seguramente mucho menos útil para los pájaros. Se trataba de un cuadrado o pirámide truncada aplastada que sobresalía de la pared, con agujeros en los que se había embutido algo de hierba seca, alternados con otros que permanecían vacíos **[Fig. 323]**. Asimismo, para el ritual de entrar a la sala Boursier-Mougenot había recurrido a un esquema parecido al usado por Dion. Un planteamiento que contribuía a un extrañamiento previo del espectador que realizaba el posterior descubrimiento, la sorpresa y fascinación experimentados mientras se deambulaba por el interior de la instalación; al tiempo que mantenía a los pinzones en su interior. Y es que la entrada había sido pintada de rojo, y estaba equipada con una luz estroboscópica del mismo color. Una combinación que, según lo que afirmaban algunos estudios científicos, prevenía que las aves se

⁴⁷² "Rencontre avec Céleste Boursier-Mougenot dans son exposition à Stouck (Louvain, Belgique) " <http://www.creativtv.net/artistes/celesteboursier.html> Último acceso 6 de octubre de 2014.

⁴⁷³ La de Linz fue la primera vez en la que Boursier-Mougenot utilizó tanto las guitarras como las fundas, aunque no he podido confirmar que hubiera de los dos tipos (llenas de agua y llenas de tierra). En una versión posterior en la galería Xippas sí que había lagos-guitarra: "Céleste Boursier-Mougenot". op. cit.

acercaran a la zona de la salida, y por lo tanto, que escaparan. Sin necesidad de que hubiera rejas u otro tipo de cierres permanentes⁴⁷⁴.

En los últimos años, Boursier-Mougenot habría ido alternando entre las diferentes versiones de *from here to ear*, modificándolas en algunos aspectos, y adaptando sus características al museo, espacio, o galería en el que iban a ser exhibidas. La última de ellas, la número 18, habría tenido lugar entre los meses de abril y junio del año 2014 en el espacio público Le Parvis, en la localidad de Tarbes, en los Pirineos franceses⁴⁷⁵. Una de las versiones que recibió más atención mediática y espectadores fue la que el artista diseñó para el espacio The Curve, en el Barbican londinense, que permaneció abierta entre febrero y mayo de 2010 [**Figs. 325 y 326**]. Debido a las limitaciones del espacio (y seguramente también en atención al bienestar de los pinzones⁴⁷⁶) el acceso del público estaba restringido a sólo 25 personas a la vez. Lo que implicaba largas colas, y una espera media de unas dos horas para poder entrar⁴⁷⁷. Cuando a los visitantes por fin les llegaba el turno, a la expectación y nerviosismo generados por la espera se les sumaba la experiencia de recorrer un tramo previo a oscuras para después apartar una cortina de cadenas metálicas y desembocar en un espacio luminoso y resonante, de paredes blancas y tarima de madera, con islas de arena de playa y algunas plantas. Unas islas de las que emergían soportes plateados para sostener guitarras negras y blancas. Y como novedad, también platillos metálicos de batería, que actuaban como cuencos para el agua y las semillas. Así, los pájaros del interior de la sala no sólo la sonorizaban con sus trinos y gorjeos, sino también con ocasionales riffs de guitarra y retumbantes golpeteos. En conjunto, el efecto creado resultaba inmersivo y absorbente, y su calidad sonora tan intensa y marcada que como obra podía perfectamente ser apreciada y disfrutada incluso por

⁴⁷⁴ Una descripción de la muestra en la que se incluyen estos detalles, se puede consultar en la web de la comisaria, Maia Damianovic: http://www.maia-damianovic.com/future_systems.html Último acceso 6 de octubre de 2014.

⁴⁷⁵ Abadie, Julie. “Céleste Boursier-Mougenot célèbre son Printemps au Parvis”. *Tarbes7.fr*, 24 de marzo de 2014. <http://www.tarbes7.fr/celeste-boursier-mougenot-celebre-son-printemps-au-parvis/> Último acceso 6 de octubre de 2014.

⁴⁷⁶ El consenso mediático y popular parecía unánime en cuanto a que el bienestar de los pinzones de la obra estaba garantizado, lo cual resulta llamativo en un país en el que estos asuntos suelen ser polémicos. Creo que esto se debe a que se garantizó a las aves un espacio lo suficientemente amplio (que llegó a ser calificado como un aviario de lujo), así como un flujo reducido de gente. Y también a que el embeleso provocado por la pieza contribuía a suavizar asperezas y críticas: “Céleste Boursier-Mougenot. New commission for The Curve”. <http://www.barbican.org.uk/artgallery/event-detail.asp?id=9713> Último acceso 6 de octubre de 2014.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*

personas con graves problemas de visión⁴⁷⁸. A finales de ese mismo año, una nueva versión de la obra, con los mismos elementos que la del Barbican pero adaptada a un recinto mucho más reducido y restricciones más laxas en cuanto a la afluencia de público, se pudo ver en La Casa Encendida de Madrid, dentro de la exposición On & On (lo que probablemente afectó al bienestar de las aves⁴⁷⁹).

Es patente que las sucesivas versiones de *from here to ear*, con sus novedades y particularidades, orbitan en torno a ciertas preocupaciones del artista. Se trate de cuerdas de guitarra o de piano, de platillos de batería o de una madeja de perchas, lo principal para Boursier-Mougenot sería, más que el material empleado para hacer ese heterodoxo tipo de música, "estar en una galería y compartir un momento con los pinzones que están viviendo ahí, y ser parte de la obra"⁴⁸⁰, ofrecer ese tipo de experiencia a los visitantes. Pero al artista no le vale cualquier organización del espacio, de los itinerarios marcados para los espectadores, de la colocación y afinación de los atípicos instrumentos (por su clase o modo de empleo). Es necesaria una estructura, un orden que resuene, en el que confluyan todas las facetas presentes en la obra, y que tiene que adaptarse a las características del espacio, a su acústica y a sus dimensiones. Así como también un equilibrio entre esa estructura u orden fijo, y lo que se mueve a su alrededor para modularlo, extraerle sonidos y afectar a la atmósfera y emoción contenida (y generada) en la obra:

Parte de la música de la segunda mitad del siglo XX [...] me enseñó que no necesitas controlar el sonido para hacer buena música. No es control como un control policial. Algunas personas quieren controlarlo todo pero si te abres, si decides no tener un tempo, por ejemplo, o un tempo en movimiento. Si todo se corresponde con una experiencia [...] puede llegar a ser muy interesante, muy complejo. Más que cuando intentas poner la complejidad por medio de tu deseo o tu voluntad.

Es más... es también una partitura tridimensional. Eso es porque paso un montón de tiempo mirando en el espacio a los pájaros hacer algo... que sé que harán eso. Es como escuchar, escuchar el movimiento, y entonces se convierte en mejorar el espacio [hace un gesto de pinza con ambas manos, como si estuviera modificando y ajustando ligeramente la posición de

⁴⁷⁸ Mi anfitriona en Londres durante mi estancia allí, llevó a su padre a ver la obra aunque éste apenas podía distinguir borrones de luces y sombras. El hombre no se caracterizaba por ser una persona fácilmente entusiasta, y sin embargo el tiempo que pasó recorriendo la instalación le afectó profundamente.

⁴⁷⁹ En esta ocasión, parece que pudo haberse otorgado al bienestar de los pájaros diferentes valores, debido a los respectivos contextos culturales. Lo que no hubiera sido aceptable en Londres sí lo fue en Madrid, sin que se produjeran protestas llamativas al respecto.

⁴⁸⁰ "from here to ear (version 15) | Céleste Boursier-Mougenot @HangarBicocca". *HangarBicocca*. <https://www.youtube.com/watch?v=CXHYZ6khx-A> Último acceso 7 de octubre de 2014. Traducción de la autora.

determinados elementos en el espacio] hasta que la pieza pueda ser, hasta que el espacio se convierta en un filtro⁴⁸¹.

El hecho de que Boursier-Mougenot recurra a la imagen de una partitura tridimensional para explicar sus instalaciones resulta revelador, y nos las desvela de una manera que ayuda a ver el entramado que las soporta y que las da vida. Una partitura corriente está compuesta por una serie de signos referidos a eventos que, para suceder en el tiempo tal y como se despliegan en la página, han de ser materializados por medio de los movimientos de los músicos sobre sus instrumentos o cuerpos. Pero, para montar cada una de las versiones de *from here to ear*, lo que Boursier-Mougenot hace es observar el movimiento. Lo ve con sus ojos y, simultáneamente, lo escucha con sus oídos, como si se tratase de una sinestesia, y después trabaja directamente en el espacio para hacer que ese movimiento pueda ser perceptible, pueda ser escuchado por otros. Así, se centra en asimilar las trayectorias de los pájaros, sus costumbres, sus reacciones al paso de la gente, y ajusta el entorno para que las amplifique de la manera adecuada, para que la atención del público se centre en ellas.

Por otro lado, al igual que entre cualquier otra partitura y su ejecución, y como ya había mencionado, en estas obras se repite esa tensión y equilibrio entre lo ordenado y lo libre, lo fijo y lo móvil, entre la réplica y la interpretación, el caos y el control. Aunque en este caso la tensión es más aparente, es más honesta y está más en carne viva. Puesto que, aunque el artista modula el conjunto y sus sonidos, cede gustoso parte del control a los pinzones, a los visitantes, y a las interacciones entre ellos y el espacio y objetos que les rodean.

Un punto [...] interesante es que algunas personas dijeron que estoy trabajando... que estoy creando un tipo de un entorno para pinzones, lo que es bastante cierto. A veces dicen... yo digo que quiero crear algo así como un teatro etológico. Me gusta la idea de que la pieza sea algo así como una pieza etológica porque la gente viene a ver los pájaros y las guitarras, para verles hacer sus nidos, cogiendo algo de hierba aquí para rellenar sus nidos, ir a coger su [confuso], o comer algunas semillas, follando en las guitarras algunas veces. Y algunas veces la gente es invitada a formar parte de la obra, por el tiempo en el que permanecen en el escenario/plataforma⁴⁸² con los pájaros, cuando van al territorio de los pájaros. Para alguien que entra en el espacio, ver a cinco o diez personas en

⁴⁸¹ “Céleste Boursier-Mougenot | Brisbane interview” QAGOMA.

<https://www.youtube.com/watch?v=NjzixuSGIZ4> Último acceso 7 de octubre de 2014. Traducción del inglés de la autora. Dado que Boursier-Mougenot no domina el inglés, sus declaraciones en este idioma a veces no son del todo claras.

⁴⁸² El término inglés que utiliza el artista es el de “*stage*”, que puede referirse tanto a un escenario propiamente dicho como a la plataforma de la instalación sobre la que circulan los visitantes.

la plataforma [...] es obvio, que son parte de la pieza. Esto viene de mi experiencia en el teatro. Mi sensación era que tú no necesitas tener un texto, sólo la presencia de los cuerpos moviéndose lentamente en el escenario puede ser suficiente... para crear apasionantes historias... de ficción⁴⁸³.

Así pues, las ambiciones de Boursier-Mougenot parecen repartirse entre hacer a todos los participantes plenamente conscientes de su rol en el aquí y el ahora del movimiento y de la vida⁴⁸⁴ (y por tanto, de su papel en la pieza, en su atmósfera y sonidos), al tiempo que pretende impulsarlos más allá, invitarlos a deambular física y mentalmente, a hacer uso de sus sentidos y de su imaginación gracias a los materiales que les proporciona. Según el artista, nada de eso sería posible sin los pinzones, sin sus acciones y reacciones, sin su comportamiento, sin su etología. Hasta el punto de que recurre a ellos como si se tratase de sus dedos voladores, para llevar más allá su propia capacidad de expresión:

from here to ear, un juego de palabras tonto [risas] pero no se se trata de construir un instrumento⁴⁸⁵, es un dispositivo. Porque es una pieza que humanamente no es posible, me he interesado con frecuencia en cómo sobrepasar esta forma humana pero no de una manera necesariamente técnica. Digo con frecuencia que esta pieza es de hecho... que yo tengo... dedos voladores, "flying fingers" [sic]. [...] Compartimos este momento. No se trata en absoluto de mostrar a los pájaros encerrados. Son los pájaros los que tienen un espacio, que tienen un espacio bastante lujoso quizás. Los visitantes son invitados a venir a un territorio pájaro⁴⁸⁶.

De hecho, en algunas de las versiones de la instalación (como las del Barbican o La Casa Encendida), la tarima recuerda a las pasarelas de maderas que se colocan en ciertos parques naturales, y que permiten que los humanos paseen por ellos causando las mínimas alteraciones posibles a ecosistemas frágiles, sin que tengan por qué remover las marismas u hollar la arena de las dunas. De este modo, la pieza de Boursier-Mougenot recomienda un tipo de interacción respetuosa con las criaturas que alberga, atenta e interesada pero (a

⁴⁸³ "from here to ear (version 15) | Céleste Boursier-Mougenot @HangarBicocca". op. cit.

⁴⁸⁴ Los pájaros beben y se bañan en los platillos, comen semillas sobre ellos, recogen hierbas para tratar de hacer nidos en las guitarras, e incluso (como dice el propio artista) follan sobre sus cuerdas, produciendo sonidos con ello.

⁴⁸⁵ La palabra que emplea aquí el artista es "lutherie", y la he traducido por "construir un instrumento". Mi impresión es que Boursier-Mougenot se refiere a que intenta conseguir una serie de sonidos, una determinada atmósfera, pero sin crear algo tan concreto como un instrumento, sino algo mucho más abierto.

⁴⁸⁶ "FreePort [No 007]: Céleste Boursier-Mougenot". op. cit. De todos modos, no conviene olvidar que aunque se atiende al bienestar de los pájaros y se los sitúa en un entorno "de lujo", su presencia en el cubo blanco de la galería sigue siendo una imposición, al igual que nunca olvidaba O'Reilly con respecto a Deliah.

ser posible) no intrusiva. Y en cierto modo promueve una lección de humildad, que sugiere que hay otras maneras de expresar y sentir, que son quizás diferentes pero no por ello menos válidas o valiosas. Nos invita, pues, a recorrer ese territorio pájaro que ha recreado, a sumergirnos en otras perspectivas y puntos de vista. En este sentido, quizás una de las claves de la obra resida en el peso y la importancia que los movimientos de los pájaros tienen en la construcción de la atmósfera de la instalación. Ya no sólo debido al impacto visual de su presencia en la habitación y de sus revoloteos, sino a la forma en la que el dispositivo ideado por el artista traduce dichos movimientos a sonidos. Unos sonidos que, en mayor o menor grado y de manera coordinada, registran y expresan el estado de ánimo de los pinzones, si éste es tranquilo o nervioso, calmado o acelerado. Un estado de ánimo que a su vez se contagia o influye sobre el de los espectadores, y así sucesivamente. Un proceso que además se ve reforzado por la tendencia del cerebro humano a reconocer patrones, también en los sonidos provocados por los pájaros, que se constituyen en una música poco convencional pero armoniosa, con ocasionales notas aisladas, y otros momentos caracterizados por energéticos riffs de guitarra, según alguna de las aves recorre a saltitos el mástil de uno de los instrumentos⁴⁸⁷.

En realidad, esta estrategia podría verse como una manera un poco artificial y desplazada de reconocer un cierto mérito estético y artístico, expresivo, a unos cuantos pájaros. Dado que a los humanos a veces nos cuesta conceder la presencia de según qué capacidades en otras criaturas o ceder nuestra exclusividad sobre ellas, trastocar el escenario posibilita examinar la cuestión desde otro ángulo, de sortear prejuicios y sobreentendidos. Como, por ejemplo, el que sostiene que los cantos de los pájaros son automáticos y meramente funcionales. Sí, quizás artísticos y expresivos para nosotros, pero no tanto para las aves. En *from here to ear* los gorjeos de los pinzones son complementados, puede que hasta relegados a un segundo plano, por el resto de sonidos amplificados. Y quizás, aunque resulte paradójico y contradictorio, resulte más sencillo reconocer las cualidades expresivas del ambiente que generan esos otros sonidos "artificiales", más humanizados, que las de los convencionales trinos. Algo similar podría darse en la instalación *Dollar Note* (2006-07) de Robert Gligorov, que reproduce en una escala menor y más confinada un esquema

⁴⁸⁷ "Céleste Boursier-Mougenot at Barbican Centre, London".

<https://www.youtube.com/watch?v=8ZQ4VmicDeM> Último acceso 8 de octubre de 2014. Este vídeo se utilizó como presentación para la exposición del artista en el Barbican, pero muestra una versión anterior.

similar al de *from hear to ear*. Se trata de una jaula con canarios colocada encima de dos pianos, con una serie de perchas mediante las que los pájaros pulsan algunas de las teclas [Fig. 327]. Aquí también se desplazaría el énfasis artístico, musical, de los cantos de los pájaros a las notas que pulsan. Lo que podría interpretarse como un artificioso recurso para subrayar cualidades que las aves poseerían de todos modos, de manera mucho más directa y espontánea.

En el fondo, y volviendo a Boursier-Mougenot, lo que éste afirma que le interesa y fascina por encima de todo es el movimiento. Lo vivo, se trate de pájaros o de humanos, produce movimiento. Movimiento que se puede escuchar, en el que te puedes sumergir, como ocurre en sus instalaciones. En un vídeo, justo después de explicar que en *from hear to ear* hay una cierta "idea de deambulación", pero que los visitantes también pueden sentarse y "pasar el rato mirando esa especie de coreografía entre los pájaros y los otros visitantes que entran", continúa:

No es lo vivo lo que me interesa, lo vivo es un medio de producir movimiento. Y con frecuencia digo que con un poco de tiempo he descubierto que puede ser que yo esté interesado por la música porque hay una acción previa al inicio del sonido, y de hecho estoy fascinado por el movimiento, simplemente, y eso es lo que me interesa, el movimiento⁴⁸⁸.

Otras de las obras de Boursier-Mougenot, igualmente inmersivas, abordan su fascinación primordial con el movimiento, y la transformación de éste en sonido, en música. Como *Variation*, formada por unas piscinas circulares de fondo blanco en las que se induce una ligera corriente que hace entrechocar y tintinear los cuencos blancos de diversos tamaños que flotan en ellas⁴⁸⁹. La diferencia entre esos dos tipos de obras estribaría en ese algo que aportarían los pájaros frente a los cuencos, y que he atribuido anteriormente a la capacidad de empatía, de reconocer motivaciones, intereses, emociones y otras dimensiones difusas y algo inaprensibles en las acciones de las aves. Todo ello potenciado por la amplificación de los sonidos provocados por los pinzones.

Tanto en *The Library for the Birds of Antwerp* como en *from hear to ear*, las aves estaban confinadas en una habitación. Una estrategia o recurso estético que, como señalé, centra la atención en ellos y en sus movimientos. Sin embargo, no siempre se ha destacado o subrayado el movimiento o los vuelos de los pájaros constriñéndolos o

⁴⁸⁸ "Rencontre avec Céleste Boursier-Mougenot dans son exposition à Stouck". op cit.

⁴⁸⁹ "Variation, Piscines, Céleste Boursier-Mougenot". *Galerie Xippas*.

https://www.youtube.com/watch?v=mpwBbm22_y0 Último acceso 8 de octubre de 2014.

limitándolos. Fuera entre cuatro paredes, como hicieron Dion o Boursier-Mougenot, o esbozando líneas virtuales que delimitaban el lugar en el que había que atender a dicho movimiento, como en su momento hizo Dibbets. En otras ocasiones, lo que los artistas han hecho ha sido seguir es movimiento de cerca, rastrearlo, espiarlo, incluso servirse de él para determinados fines prácticos o estéticos.

Un caso pionero y elemental de esto sería el de Julius Neubronner (1852-1932), un fotógrafo, inventor y farmacéutico alemán que creó y patentó una cámara para palomas a principios del siglo XX, a la que seguirían otros modelos⁴⁹⁰ **[Fig. 328]**. La idea surgió debido a que su padre, también farmacéutico, recurría a las aves para que los médicos de la zona le hicieran llegar los encargos urgentes. Mediante un arnés, Neubronner fijaba el ligero aparato en el cuerpo del animal", y gracias a un temporizador, obtenía una película con diferentes imágenes tomadas desde la posición del pájaro⁴⁹¹ **[Figs. 330 y 331]**.

Estas fotografías, realizadas medio siglo después de las primeras fotografías aéreas, contienen también algunos rastros de ese algo adicional que he tratado de caracterizar con anterioridad. En parte provienen del mecanismo de la cámara, ajustado y preparado por Neubronner. Pero también serían vistas registradas desde momentos y puntos concretos de la trayectoria de la paloma, que nos proporcionan información no sólo acerca del recorrido que realiza, sino también acerca de las cosas que ve cuando vuela por encima de nuestras cabezas, y de cómo las ve⁴⁹². Esto es, serían vistas de pájaro, más literalmente que en otros casos. Hasta el punto de que en alguna se vislumbran las puntas de las alas del ave **[Fig. 329]**. El invento de Neubronner se hizo muy popular en las diferentes exposiciones en las que lo fue presentando. Junto con las fotografías tomadas por las palomas, que eran vendidas en forma de postales a los visitantes. Asimismo, las conferencias que Neubronner había ido impartiendo, hicieron que el ministerio de la guerra alemán se interesara por sus cámaras, y que el inventor se decidiera a explorar las posibles aplicaciones militares de su aparato. A Neubronner le seguirían otros, como el relojero suizo

⁴⁹⁰ Para más información acerca de Neubronner, y la historia de la fotografía aérea mediante palomas, consultar: Blaser, Jean-Christophe et. al. *Des pigeon photographes?* (Vevey: Musée suisse de l'appareil photographique, 2007). Disponible en: <http://www.ceramuseum.ch/fr/N2019/des-pigeons-photographes.html>

⁴⁹¹ Algunas de las imágenes aparecieron publicadas en: Neubronner, Julius. *55 Jahre Liebhaberphotograph. Erinnerungen mitgeteilt bei Gelegenheit des 15jährigen Bestehens der Fabrik für Trockenklebmaterial*. (Frankfurt: Knauer, 1920).

⁴⁹² No pretendo afirmar que las fotografías reflejen fielmente cómo ve una paloma. Pero sí que éstas y otras imágenes contribuyen a acercarnos a la perspectiva de la paloma, a proporcionarnos información, intelectual y sensorial, sobre esta perspectiva.

Christian Adrian Michel, que empleó sus habilidades para fabricar otros modelos de cámaras para palomas, con los que tomó alrededor de un centenar de imágenes de campos, caminos, árboles, tejados... que se constituyen en un retrato de la trayectoria de los vuelos y de los sitios preferidos por estas palomas fotógrafas⁴⁹³.

En fechas más recientes, y en su mayoría gracias a la amplia disponibilidad de cámaras digitales (más ligeras, ágiles y portátiles), ha habido un gran número de experiencias de este estilo. Algunas de ellas, realizadas por artistas-performers-conferenciantes como Amos Latteier. Un aficionado a las palomas, que como parte de su investigación de la historia de la fotografía aérea, realizó algunos experimentos un tanto accidentados con sus pájaros⁴⁹⁴. Otras muchas por científicos, quienes entre otros dispositivos que fijan al cuerpo de los animales que investigan también recurren a cámaras de fotos o vídeo ("*crittercams*"), con el fin de obtener información acerca de sus costumbres que les sería muy difícil observar de manera directa⁴⁹⁵. Un recurso especialmente socorrido para el estudio de animales voladores, acuáticos, o incluso subterráneos, todos ellos bastante inaccesibles. Esta sería, a su vez, una técnica empleada por algunos documentales de naturaleza. Como la serie *Animal Camera* de la BBC, que la habría esgrimido para potenciar su espectacularidad. Así como para reivindicar un nuevo punto de vista, una nueva cercanía a la acción y al movimiento animal⁴⁹⁶. Por último, también habría sido explorada por interés o accidente por muchos aficionados a la imagen. En especial, por quienes emplean pequeñas cámaras de acción o deportivas. Como resultado, en los últimos años, internet se habría plagado de vídeos virales de animales que roban cámaras y se marchan o vuelan con ellas. Como la gaviota que se llevó la máquina a lo alto de la muralla de Cannes, haciendo una toma aérea por el camino⁴⁹⁷. O también de humanos curiosos que las fijan a sus mascotas, para averiguar qué hacen

⁴⁹³ Para más información sobre Michel y ver algunas de estas fotografías, cedidas al archivo del Musée suisse de l'appareil photographique, consultar: Blaser, Jean-Christophe et. al. *Des pigeon photographes?* op. cit. El artículo de la Wikipedia en inglés sobre la fotografía de palomas ofrece también bastante información: en.wikipedia.org/wiki/Pigeon_photography Último acceso

⁴⁹⁴ Para más información ver: <http://www.latteier.com/pigeoncam/> Último acceso 8 de octubre de 2014.

⁴⁹⁵ Un ejemplo sería una investigación para la que se colocaron cámaras de fotos en varios ejemplares de albatros, y se documentó su seguimiento de una orca: Sakamoto, Kentaro Q., et al. "From the eye of the albatrosses: a bird-borne camera shows an association between albatrosses and a killer whale in the Southern Ocean". *PLoS One* 4.10 (2009): e7322.

⁴⁹⁶ <http://www.bbc.co.uk/programmes/p002sj0l/episodes/guide> Último acceso 8 de octubre de 2014.

⁴⁹⁷ "Seagull stole GoPro". <https://www.youtube.com/watch?v=rIu5B3Fsstg> Último acceso 28 de abril de 2015.

durante el día o cómo se ven las cosas desde su posición y movimiento⁴⁹⁸.

Una propuesta que querría destacar, y que habría sido inspirada por las invenciones de Neubronner y las fotografías de sus palomas, sería *Air Time* (2007), de la artista canadiense Annie Dunning:

Annie Dunning, la artista multimedia y de performance residente en Guelph, negocia con ideas de espacio, fauna urbana, y su lugar ecológico a través del estudio del pájaro domesticado más antiguo del mundo: la paloma. Las palomas son seguidores culturales que se han adaptado a un entorno urbano y lo han remodelado como su hogar. Durante la creación de la exposición *Air Time*, Dunning colaboró con el colombófilo Timothy Hume, que mantiene una bandada de 300 palomas en su casa de Salt Spring Island. Dunning construyó instrumentos con materiales orgánicos, modelados de acuerdo con antiguas flautas de palomas chinas, ató sus instrumentos a las palomas de Hume, y grabó en audio y en vídeo las trayectorias de vuelo de las aves. *Air Time* es más que una orquestación musical, es una emisión colaborativa de Dunning y las palomas (una de las palomas, llamada "Blue Boy", llevaba una cámara programada para capturar fotografías fijas durante el vuelo). Caracterizada como una "colaboración musical con palomas", la exposición de Dunning toma la forma de una proyección de vídeo a gran escala, ampliada por fotografías aéreas y las flautas hechas a mano⁴⁹⁹.

Como homenaje a Neubronner, Dunning recreó la manera en la que éste promocionaba su aparato en las exposiciones⁵⁰⁰. Aunque en lugar de recurrir a una paloma disecada, como el inventor, optó por una paloma de peluche para exhibir la cámara que Blue Boy había llevado atada al pecho [Fig. 332]. Además de contar con la proyección de vídeos y las fotografías, la muestra se completaba con las pequeñas y primorosas flautas [Fig. 334], talladas a mano en tallos de bambú, calabazas huecas, pieles de naranja, cáscaras de nuez, bellotas... Y con un cartel que retrataba a 36 de las palomas participantes, consideradas como colaboradoras por la artista. Cada una de ellas con su correspondiente flauta colocada sobre las plumas de la cola [Fig. 333].

Tanto en *Air Time* como en otras de sus obras, Dunning demuestra un gran interés por trabajar en las fronteras entre naturaleza y

⁴⁹⁸ Como la carrera de este perro desde un jardín hasta la playa: "GoPro Dog - Take a ride on an excited labrador dog's back". <https://www.youtube.com/watch?v=CFjXwG1Nus4> Último acceso 28 de abril de 2015.

⁴⁹⁹ "Annie Dunning: Air Time. June 16 to July 8". *Macdonald Stewart Art Centre Newsletter* (Primavera/Verano 2007). Disponible en <http://www.nvogelzang.com/images/bibliography/MSACnewsletterSummer07.pdf> Último acceso 8 de octubre de 2014.

⁵⁰⁰ Otra artista que se habría inspirado en las invenciones de Neubronner sería Beatriz da Costa. recientemente fallecida. En *Pigeon Blog* (2006), Costa buscó un uso civil para la tecnología de vocación militar desarrollada por Neubronner, y trató de desarrollar una alternativa para la recogida de datos de polución mediante la utilización de palomas equipadas con aparatos de GPS. Desgraciadamente, debido a la muerte de la artista tanto su página web como la página del proyecto han dejado de estar disponibles.

cultura. Lo hace cuestionando la presunta estanqueidad de ambos conceptos, al centrarse en analizar sus mutaciones y la forma en la que se influyen mutuamente y se hacen pasar la una por la otra y viceversa. De acuerdo con estas preocupaciones, Dunning recoge la expresión "seguidores culturales" asignada por algunos científicos a especies animales que, como las palomas, demuestran una gran habilidad para prosperar en entornos humanos. Declara que su intención es la de construir sobre esta designación, y sugerir que además de seguidores, las palomas "son también colaboradores culturales"⁵⁰¹. Es decir, que no sólo se limitarían a aprovecharse de las posibilidades materiales que les ofrecemos, sino que también aportarían algo a nuestras culturas, que influirían sobre ellas. No serían sólo naturaleza o biología, también serían cultura. Y no de una forma meramente pasiva, como objetos que nosotros los humanos incluiríamos en nuestras discusiones y manifestaciones, sino que contribuirían a construirla.

En el caso de *Air Time*, Dunning plantea sus argumentos a varios niveles. De entrada, escoge unos curiosos artefactos culturales chinos, de siglos de antigüedad. Unos pequeños y ligeros instrumentos de viento diseñados por humanos para ser llevados por palomas, de modo que emitan sonidos o silbidos en varios tonos cuando el aire los atraviesa durante el vuelo⁵⁰². Así, la artista alude a una relación cultural y biológica forjada hace milenios⁵⁰³, que ha venido co-evolucionando desde entonces, discurriendo en ambas direcciones⁵⁰⁴ (de primate a ave, de ave a primate), y mezclando todo tipo de dimensiones durante su desarrollo. Dunning se inspira en estos objetos, y los recrea a su manera, para después hacer pruebas con ellos y una bandada de palomas en concreto, la de Hume. Lo cual sería una manera de poner en práctica una de esas contribuciones culturales que podrían estar al alcance de la palomas. Puesto que éstas impactan de manera efectiva en aquéllos que las ven volar, y que escuchan los característicos sonidos que emiten los silbatos como consecuencia directa de su forma de volar. Pero no sólo eso. De hecho, como reconoce y observa Dunning gracias a los comentarios del colomófilo:

⁵⁰¹ <http://anniedunning.com/airtime.html> Último acceso 8 de octubre de 2014.

⁵⁰² Shixiang, Wang. *Beijing Pigeon Whistles*. (Shenyang: Liaoning Education Press, 1999)

⁵⁰³ Blechman, Andrew D. *Pigeons: the fascinating saga of the world's most revered and reviled bird*. (Nueva York: Grove Press, 2006).

⁵⁰⁴ Otro proyecto de Dunning pretendía contrarrestar la mala fama que tienen hoy las palomas, consideradas como ratas urbanas. La artista se ofrecía a pintar el retrato de una paloma concreta en las casas de la gente que quisieran adoptarla simbólicamente: *The Pigeon Homing Project* (2007) <http://www.anniedunning.com/pigeonhoming.html> Último acceso 9 de octubre de 2014.

[...] las palomas no son porteadoras pasivas de los instrumentos, sino que, de acuerdo a lo que dice el Sr. Hume, los tocan activamente. Algunos pájaros se entusiasman más que otros por hacer que sus flautas⁵⁰⁵ se escuchen por encima del resto, y realizan picados, giros, y simulan maniobras evasivas para hacer que sus silbatos suenen de forma fuerte y dramática⁵⁰⁶.

Una vez más, el sonido de las flautas actúa como elemento que hacen más visibles (o mejor, más audibles) las trayectorias, el movimiento, y la agencia de estas aves. Tanto en cuanto a los recorridos que efectúan como a sus propias intervenciones sobre la calidad e intensidad del sonido, una vez que son equipadas con las flautas y son conscientes de que son sus maniobras las que producen las modulaciones del sonido. Es decir, las palomas se apropian de un artefacto humano que se les ha impuesto, y puesto que está ahí, lo aprovechan para sus propios intereses⁵⁰⁷. Algo parecido a lo que harían los pájaros carpinteros, picapinos, chupasavias y similares con las chimeneas metálicas y las señales de tráfico, a las que en ocasiones recurrirían para amplificar sus martilleos, y a quienes Dunning habría dedicado otro proyecto, *Sapsucker Sounds* (sonidos de chupasavias, 2014⁵⁰⁸). Otro nuevo ejemplo de esa mixtura e intercambio de influencias culturales entre los seres humanos y el resto de animales.

En *Air Time* Dunning no se había limitado a ofrecer vídeos y fotografías de las palomas en pleno vuelo, o portando sus silbatos como objetos de contemplación para embelesados espectadores humanos. Por un lado, esa perspectiva humana estaba representada por los retratos de las aves y por un vídeo con un encuadre fijo de un cielo salpicado de algunas nubes, por delante del cual pasaba de vez en cuando la bandada, al tiempo que un silbido agudo y ululante actuaba de permanente banda sonora, y se acercaba o alejaba en función de la posición de los pájaros⁵⁰⁹. Pero, por otro lado, la artista también

⁵⁰⁵ He traducido “*whistles*” por “silbatos” o “flautas”. Puesto que estos objetos se hallan a medio camino de ambos. Algunos son más parecidos a silbatos simples, y otros funcionan como pequeñas flautas de pan.

⁵⁰⁶ Catálogo publicado con motivo de tercera bienal de Woodlot. “Annie Dunning”. Woodlot: The 3rd KW|AG Biennial. (Kitchener: Kitchener-Waterloo Art Gallery, 2007): 34. Disponible en: http://www.kwag.ca/en/exhibitions/resources/woodlot_web_july2007_final.pdf Traducción de la autora.

⁵⁰⁷ En otra muestra, la pieza de Dunning compartió espacio con otra de Ron Tran, el vídeo (*The Peckers*, 2004). En él unas palomas picoteaban unas guitarras y otros instrumentos abandonados en la calle, provocando con ello sonidos. Una obra con un punto humorístico que sería otro ejemplo de una intervención de animales sobre elementos humanos, y que recuerda a Boursier-Mougenot. <http://www.mta.ca/owens/exhibitions/past/2010/showbird.php> Último acceso 9 de octubre de 2014.

⁵⁰⁸ Dunning había intentado traducir las señales dejadas por estos pájaros en troncos y carteles, y las había convertido en una serie de aparatos que emiten diferentes tipos de sonidos y martilleos. Otro intento de traducción alternativo, que se podría asimilar a algunos de los incluidos en el tercer capítulo. <http://www.anniedunning.com/sapsuckersounds.html> Último acceso 9 de octubre de 2014.

⁵⁰⁹ “Air Time 2007”. *anniedunning*. <https://www.youtube.com/watch?v=-rZvLbVrV20#t=33> <http://www.anniedunning.com/sapsuckersounds.html> Último acceso 9 de octubre de 2014.

había intentado incorporar, al menos parcialmente, el punto de vista de las palomas. Algo que había hecho recurriendo a la pionera idea de Neubronner, y dotando de una cámara a Blue Boy, una de las aves implicadas. Para después exhibir como parte del conjunto las fotografías obtenidas por el pájaro [Fig. 335]. Unas fotografías cuyas distorsiones, extraños ángulos y borrosidad contribuirían a acercarnos a la, para nosotros, ajena y movediza sensación del vuelo⁵¹⁰.

... POR AIRE, MAR, Y TIERRA: TRAZOS EN EL AGUA. KEN RINALDO

Hasta aquí, lo que se refiere a animales voladores, y a sus movimientos y sus trayectorias en el aire. A continuación, quisiera detenerme en otro fluido, por el que también se desplazan un gran número de animales: el agua. No parece que haya un número elevado de artistas que hayan mirado dentro de este líquido para pararse a explorar el movimiento de los peces y de otros animales acuáticos, o que hayan recurrido a dicho movimiento en sus propuestas. O al menos, no tantos como con los vuelos de los pájaros. Puede que esto se deba a que los humanos tendemos a mirar hacia arriba, hacia el cielo, en lugar de hacia abajo y hacia dentro. Esto es, hacia el agua y hacia el fondo de las masas acuáticas. Sobre todo de las desconocidas fosas abisales. Pero, a pesar de esta asimetría en nuestros intereses, sí existirían unas cuantas obras relacionadas con esta cuestión⁵¹¹.

Una de ellas sería 2000-7-2 (fecha y título de la obra), una acción realizada en Changchun por Zhu Ming, pionero del movimiento de performance radical del arte contemporáneo chino, dentro del festival Ren · Dongwu (Humano-Animal, 人与动物). Este evento, organizado por el crítico y comisario Gu Zhenqing en seis localidades diferentes entre abril y septiembre del año 2000, incluyó una serie de obras que reflexionaban acerca de la condición humana y la condición animal, así como del tipo de relaciones establecidas entre humanos y animales. Para lo cual, algunas de sus propuestas recurrieron a la utilización bien de animales no humanos vivos, bien de sus cuerpos muertos. La performance de Zhu Ming no fue una excepción:

⁵¹⁰ Annie Dunning no sería la única artista que habría experimentado con estas flautas/silbatos para palomas. El músico Nathaniel Mann y el adiestrador y criador Pete Petravicius habrían profundizado más en aspectos más técnicos y musicales, en su aspiración de crear recitales corales, afinados y coordinados, en la forma de representaciones públicas: "Pigeon Whistles: Nathaniel Mann". *nathaniel robin mann*. <http://vimeo.com/90941795> Último acceso 9 de octubre de 2014.

⁵¹¹ Unas propuestas en las que no me voy a detener ahora, dado que he abordado en otro capítulo serían los laberintos para peces de Luis Fernando Bénédict. Quien recurrió a dichos laberintos para centrar la atención en los movimientos de muchos tipo de criaturas, humanas y no humanas, aunque nunca voladoras o definidas por esa capacidad.

En 2000-7-2 (2 de julio del 2000), Zhu Ming cubre su cuerpo desnudo con una pasta que brillará en la oscuridad después de ser expuesta a la luz. Según los espectadores deambulan y penetran dentro de la oscura sala de karaoke en la que la acción tiene lugar, Zhu empieza a trazar patrones en su cuerpo, que emite un escalofriante brillo una vez que apaga una linterna. Entonces traza la linterna a lo largo un pez vivo, cuyo cuerpo también muestra patrones hechos a partir de la pasta que brilla en la oscuridad. Zhu coloca el resplandeciente pez dentro de un tanque lleno de agua, en el que el pez empieza a chapotear y nadar. Con elegancia y economía, Zhu convierte la superficie de su cuerpo y la de un pez en lienzos, mientras que permite que los dos performers, ambos objetos de arte vivos, sobrevivan al proceso de creación artística⁵¹².

Si en muchas de las obras anteriores con pájaros los movimientos de éstos se destacaban con ayuda del sonido⁵¹³, Zhu Ming recurre a un trazo luminoso para hacer algo similar tanto con los movimientos del pez como con los suyos propios. En lugar de un pincel utiliza una linterna para engendrar los patrones de luz, pero aun así conecta con toda la tradición de la caligrafía china. Una tradición que vincula las pinceladas del paisaje (y de la representación) con el pulso de los caracteres de la poesía que los acompaña. En su performance, Zhu Ming reúne con elegancia y concisión esos tres elementos (lo visual, lo caligráfico y lo poético) en torno a la dimensión corporal, y a las acciones que se derivan de ésta. Así, traza una potente equivalencia entre él mismo y el pez, entre los cuerpos de ambos, los saca de contexto y los homogeniza al recurrir a esa extraña pasta brillante. Y centra la atención en su energía y movimientos, en su vibración, en la vida como una experiencia que es compartida por ambos. Asimismo, la obra recuerda a una disputa entre dos antiguos filósofos chinos, Zhuangzi y su rival Huizi, en la que el segundo le reprochaba al primero que afirmara saber lo que era la felicidad de los peces, al verlos saltando en el arroyo, dado que Zhuangzi no era un pez⁵¹⁴. Pero la disputa apunta a una conexión más profunda entre el filósofo y los peces, a una empatía o vínculo que podría ser también al que alude Zhu Ming.

Otra pieza que también recoge el movimiento de unos peces sería un vídeo de la artista brasileña Rivane Neuenschwander, realizado junto con su hermano Sergio. En esta ocasión, se trataría del movimiento de unos peces de colores, los más típicos habitantes de los acuarios domésticos. Y precisamente, lo que haría *Love Lettering*

⁵¹² Cheng, Meiling. "Animalworks in China". *TDR/The Drama Review* 51.1 (2007): 84.

⁵¹³ Aunque Jan Dibbets sí que había recurrido a la línea, imaginaria o sobre un mapa, y por tanto, una línea algo más conceptual que expresiva.

⁵¹⁴ Historia mencionada en: , Julie A. "The Meaning of Energy in César Millán's Discourse on Dogs". op. cit., 142-43.

(rótulos de amor, 2002) sería mostrar las idas y venidas de dichos peces según nadan en el interior de uno de esos acuarios, rodeados por un fondo intensamente azul y por algas chillonamente verdes [Fig. 336]. Lo que ya no es tan frecuente es que los peces llevan adheridos a sus aletas caudales pequeños letreros en los que se leen, negro sobre blanco, palabras y expresiones como "my love", "sweet", "my dear", "miss", "you", "I", "news", "eyes", "no", "next", "today", "talking", "hands", "mouth", "kissing", "London", "hotel", "here", "come", "night", "wish", números, fechas, abreviaturas⁵¹⁵ ... Las palabras y fragmentos de texto se cruzan, impulsados por los peces, y de las efímeras asociaciones que se crean entre ellos, van emergiendo las sensaciones, acciones y emociones que caracterizan una carta, un encuentro o una conversación de amor. En este caso, la tensión de la pieza emana del contraste que se produce entre los peces y lo que portan, que permanece a un mundo distinto que no va con ellos. Así pues, los peces se convierten en un vehículo que favorece un tipo concreto de azar, calmado y lento, que se alinea con los significados de las palabras por separado, y con los significados que se generan en sus encuentros. Así como con la banda sonora del vídeo, construida por fragmentos musicales compuestos por sonidos cotidianos. De este modo, los peces controlan parte de la acción. Puesto que mantienen su agencia y deciden hacia dónde nadar, a qué velocidad hacerlo, dónde pararse o girar. Pero lo que se refiere a las palabras y a sus significados queda fuera de lo que sería relevante dentro de su mundo. Se trataría de una dimensión que quedaría al margen de sus preferencias y de su toma de decisiones⁵¹⁶.

El propio Boursier-Mougenot habría explorado también el movimiento de los peces en una de sus obras sonoras, aunque no de manera tan exhaustiva o reiterada como el de los pájaros. Se trataría de *fisheyedrones* (drones de ojo de pez, 2011), una instalación concebida para el espacio del antiguo lavadero (Le Lavoir) de la ciudad medieval de Mougins. Lo que hizo el artista fue poblar el lavadero con centenas de peces de colores, y filmarlos con cámaras. Las imágenes así obtenidas se proyectaban en una gran pantalla que

⁵¹⁵ "Rivane & Sergio Neuenschwander: *Love Lettering*, 2002".

<http://www.tba21.org/collection/artist/389/artwork/257> Último acceso 9 de octubre de 2014.

⁵¹⁶ Hay una tensión similar en otro vídeo de la misma artista, *Sunday*, en el que se ven sucesivos planos de un loro (una amazona frentiazul), posado en su percha, mientras come pipas. De fondo se escucha la retransmisión radiofónica de un partido de fútbol, y el ave va comiendo pipas que tienen impresos signos de puntuación (comas, puntos y comas, asteriscos, dos puntos, puntos suspensivos, comillas, interrogantes, exclamaciones...). De manera que es como si fuera puntuando el discurso. La diferencia sería que, al tratarse de un loro, ni lenguaje ni signos se perciben como algo alejado a su mundo. Para ver el vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Et2eg4qIWn0> Último acceso 10 de octubre de 2014.

podía verse desde el exterior del edificio, y a su vez estaban conectadas a un sistema informático que transformaba los movimientos de los peces en sonidos que podían escuchar los visitantes⁵¹⁷.

El título de la obra volvería a condensar su planteamiento, constituyéndose en una mezcla de elementos vivos, orgánicos, y tecnológicos. Por un lado, haría referencia a la perspectiva de los peces, de sus ojos. Puesto que serían sus movimientos, sus decisiones, los que marcarían y definirían el carácter de la instalación. Por otro, ese ojo de pez también designa un tipo de objetivo fotográfico con un gran ángulo de visión, y que por su aspecto, y por la deformación que provoca en las imágenes, recuerda precisamente a los ojos de los peces [Fig. 337]. Esto conectaría con la parte tecnológica, con las cámaras y el procesamiento informático que traduciría los desplazamientos de los peces y los transformaría en sonido [Fig. 338]. Los peces, pues, actuarían en parte como drones nadantes, aunque no teledirigidos. Con la diferencia de que lo que ellos y sus movimientos proporcionarían (aunque no directamente) serían sonidos, y no imágenes. Respecto a *from here to ear*, el diseño se modifica, pues la tecnología interviene antes y de manera más determinante. Ello debido a que no se limita a amplificar un sonido que de por sí los animales provocan al moverse por la instalación, sino que crea sonidos que de otro modo no existirían. Aunque sí estén parcialmente dirigidos o controlados por el movimiento de los peces. Según esto, de algún modo los componentes y participantes de *fisheyedrones* están más separados y menos integrados los unos con los otros, más mediados y menos coordinados o articulados. Quizás, como reflejo de que visitantes humanos y peces ocupan medios distintos, agua y aire, que física y materialmente no presentan las intersecciones que compartían pájaros y gente. Aunque, en definitiva, la obra continúa subrayando el movimiento visual y auditivamente, y en concreto, el de los peces de colores.

Otra compleja pieza que estaría relacionada con los peces y el movimiento, y cuyo peso también descansaría fundamentalmente en la tecnología, sería *Augmented Fish Reality* (realidad de pez aumentada, 2004) de Ken Rinaldo. Una instalación interactiva con cinco esculturas rodantes, cinco peceras robóticas "diseñadas para explorar la comunicación interespecies y transpecies"⁵¹⁸. Una comunicación, entre los propios peces y con los seres humanos, que sería impulsada a

⁵¹⁷<http://www.artcontemporainetcotedazur.com/programmation/les-autres-lieux-d-experimentation/le-lavoir/> Último acceso 14 de octubre de 2014.

⁵¹⁸ A no ser que indique lo contrario, todas las citas e información provienen de la página web del artista: <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

través de los movimientos de dichos peces, que serían mediados, traducidos y aumentados a través de la tecnología correspondiente:

Estas esculturas permiten que los peces luchadores de Siam (*Betta Splendens*⁵¹⁹) utilicen hardware y software inteligente para mover sus peceras robóticas - bajo su control. Los luchadores de Siam tienen ojos excelentes que les permiten ver fuera del agua. Tienen visión del color y parece que les gusta el color amarillo.

[...] los peces pueden optar por acercarse y/o alejarse de los humanos participantes y unos de otros. Los humanos interaccionan con la obra simplemente al entrar en el ambiente. En obras anteriores me he encontrado con que los luchadores de Siam se mueven hacia los humanos, presumiblemente porque asocian a los humanos con comida. Las peceras y los robots están diseñados para permitir a los peces llegar hasta a un cuarto de pulgada [0,64 cm.] unos de otros para la comunicación visual entre los peces, tanto machos como hembras.

[...] Un entorno vivo de lilas de la paz (*Spathiphyllum*) se asienta en el centro de la pecera, el cual suministra oxígeno al pez y ayuda a absorber el flujo de residuos del pez. Las lilas de la paz viven confortablemente en un medio acuático y con poca luz, y florecen continuamente. Prefieren una habitación a una temperatura ambiente de 65 grados [Fahrenheit, 18° C aprox.] o superior⁵²⁰.

Rinaldo había llegado a desarrollar la tecnología y conceptos de *Augmented Fish Reality* paso a paso, a través de la realización de otras obras anteriores. La idea fundamental que subyacería a todas ellas sería la de situar la prioridad en el movimiento y agencia de estos peces, en hacer posible que estos se expresaran y desplazaran por un entorno más amplio que el de sus limitadas peceras. La primera instalación de la serie fue *Delicate Balance* (equilibrio delicado, 1993), una escultura robótica en la que participaba un único pez, un ejemplar de luchador de Siam. Se componía de una pecera enganchada a unos cables sobre los que se mantiene en equilibrio gracias a unos contrapesos, unas ampollas también rellenas de agua **[Fig. 339]**. Un mecanismo motorizado impulsaba la pecera por el cable, hacia atrás o hacia delante, en función de los movimientos del pez:

Quería dar a este *Betta Splendens* (pez luchador de Siam) la capacidad de abandonar virtualmente su tanque, moviéndolo. El agua ha sido calentada al nivel de confort natural del pez, unos tropicales 78-80 grados Fahrenheit [aprox. 25,6-26,7° C]. El pez determina la dirección al cruzar el haz de un sensor fotoeléctrico, lo que activa el motor para que mueva el tanque en la dirección en la que el pez mira hacia el mundo exterior.

Los peces luchadores de Siam por lo general viven en charcos de fango en Tailandia, y están muy cómodos en espacios

⁵¹⁹ En sus textos, Rinaldo insiste en llamar erróneamente a la especie *Betta splendens*, así que he corregido la errata.

⁵²⁰ *Ibíd.* Traducción de la autora. La presencia de las plantas respondería al intento, por parte de Ken Rinaldo, de crear una relación simbiótica entre los peces y los vegetales, que pondría de manifiesto un ecosistema simplificado.

pequeños. Los peces que han vivido en *Delicate Balance*, sobreviven durante largos periodos y creo que es debido a que el medio siempre está reaccionando y cambiando en función de su posición en el tanque.

Respiran en superficie, lo que significa que tienen que subir para conseguir aire, de manera que el oxígeno entre en contacto directo con su sangre. A los peces betta no les perjudica ser mantenidos en contenedores pequeños, puesto que con frecuencia prosperan en ambientes estancados, deficientes en oxígeno⁵²¹.

La impresión general es que Rinaldo se preocupa por la perspectiva y preferencias del ejemplar de luchador de Siam en todos los aspectos: en cuanto a la temperatura, tamaños y condiciones del espacio, o a que se trate de un entorno enriquecido y cambiante⁵²². En línea con esto, lo que el artista quiere es proporcionarle al pez las herramientas necesarias para que pueda moverse a su antojo, aunque sólo sea dentro de la vía trazada y delimitada por los cables.

El motivo por el que lo llamo *Delicate Balance* [delicado equilibrio], de hecho, es porque en realidad estaba tratando de pensar en lo que lo que el pez quería. De verdad creo que el pez disfruta moviendo el tanque por ahí⁵²³.

De este modo, el delicado equilibrio haría referencia tanto a la posición suspendida del pez y la pecera, como a la balanza establecida entre la cautividad del pez y el intento de ampliar su mundo, de proporcionarle nuevas posibilidades de movimiento. El siguiente paso consistiría en crear una escultura para más de un pez, añadiendo una mayor complejidad al conjunto al incluir otros tipos de movimiento, y varias fuentes en las que éste se originaría. Es lo que ocurría con *Mediated Encounters* (encuentros medidados, 1998) otra escultura robótica para peces unos años posterior a *Delicate Balance*. En esta ocasión, el conjunto implicaba a cuatro peceras, cada una de ellas la residencia de un único pez luchador de Siam macho. Las peceras se organizaban en parejas, en las que cada una se hallaba en el extremo opuesto de la otra, colgando de una estructura giratoria construida a base de sarmientos de parra [Fig. 340]. Las dos estructuras resultantes estaban fijadas al techo. De manera que, cuando giraban, dos de las peceras de cada una de las estructuras podían llegar a estar lo suficientemente cerca como para que los peces macho que las ocupaban pudieran verse e interactuar visualmente:

⁵²¹ *Ibíd.*

⁵²² Aunque no sé si tiene razón respecto a la conformidad de la especie con la falta de espacio. Puede que no necesite tanto como otros animales, pero sus palabras suenan un poco a justificación preventiva para sortear acusaciones de maltrato. Además, el hecho de que los luchadores puedan soportar esas condiciones, no implica que dichas condiciones sean las óptimas.

⁵²³ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

Mediated Encounters permite a los peces luchadores de Siam controlar dos grandes esculturas robóticas y conocerse el uno al otro a través de la separación del vidrio. Al nadar hacia el borde del vidrio los sensores activan motores que le permiten al pez seleccionar la dirección y velocidad con la que giran los robots.

En el centro de cada pecera de vidrio soplado a medida, los sensores están ausentes del lugar en el que los peces tienen más probabilidades de verse el uno al otro para la interacción.

Los peces luchadores de Siam son particularmente agresivos en presencia de otros machos de Betta. Cuando observan a otro Betta ensanchan sus branquias, y nadan agresivamente, presumiblemente para parecer mucho más grandes⁵²⁴.

Al contar con más de un ejemplar, y tratarse todos ellos de machos en una especie que es, por lo general, asociada con encarnizadas luchas a muerte (de ahí el nombre de estos peces), uno de los temas principales en torno al que giraría esta nueva instalación sería el de la agresividad. Es como si la agresividad fuera la energía que estuviera detrás del movimiento giratorio de las estructuras, lo que las impulsara. Sería ahí, en ese punto, donde actuaría la mediación de los encuentros a la que Rinaldo hace referencia en el título de su obra. En lugar de luchas a muerte, los peces podrían nadar para acercarse lo más posible a sus rivales. Pero, puesto que nunca alcanzarían a tocarlos o a compartir el mismo espacio con ellos, lo más que llegarían a hacer sería observarlos a distancia, y comunicarse visualmente con ellos a través de sus movimientos. Parecería que Rinaldo, al intervenir en la dinámica habitual, pretende reconducirla, suavizarla, quizás incluso civilizarla a través de la tecnología⁵²⁵.

En esta misma línea, en sus explicaciones el artista menciona la todavía arraigada costumbre tailandesa de enfrentar a estos peces en luchas, e intercambiar apuestas acerca del resultado ⁵²⁶. Dado que muchos de estos peces serían criados para este propósito, en busca de una mayor agresividad y habilidades luchadoras, la propuesta de Rinaldo podría verse como un intento de compensar esta circunstancia.

⁵²⁴ *Ibíd.*

⁵²⁵ Una obra del dúo de artistas chinos Sun Yuan y Peng Yu presenta similitudes con la de Rinaldo. Si este último reconduce la agresividad de los peces mediante su mecanismo giratorio, Sun Yuan y Peng Yu colocaron a cuatro perros Pit Bull frente a otros cuatro, todos ellos sobre cintas de correr (*Dogs Which Cannot Touch Each Other*, 2003). Cuando querían acercarse al otro perro (para atacarlo, según los artistas) accionaban las cintas y su energía y agresividad se disipaba en el ejercicio. La diferencia aquí reside en que el énfasis está más en hacer visible la agresividad que en disolverla. Así como en que simplifica el comportamiento de los perros, mientras Rinaldo ensalza la inteligencia de los peces.

⁵²⁶ Sophak Chakrya, Khouth. "Betting on fighting fish big business in Phnom Penh". *The Phnom Penh Post*, 18 de septiembre de 2008. <http://www.phnompenhpost.com/national/betting-fighting-fish-big-business-phnom-penh> Último acceso 13 de octubre de 2014.

De señalar, como el artista hace recurriendo a Haraway, que los machos serían "construcciones culturales", lo cual revelaría mucho "acerca de las preocupaciones contemporáneas" de dicha cultura, "según transmuta y cambia la noción de naturaleza, para satisfacer sus necesidades"⁵²⁷. Así pues, si en otros casos, y en la búsqueda de un provecho económico se potenciaba la agresividad exhibida por los machos de luchadores de Siam, Rinaldo habría buscado una alternativa que la sublimara, mediante la transformación de los peces en cíborgs à la Haraway.

El título de esta nueva instalación no menciona el "delicado equilibrio" que se explicitaba en la anterior, sino que designa y califica los encuentros que en ella se producen. Sin embargo, a través tanto de su construcción como de dichos encuentros, continúa explorando esta cuestión del equilibrio a distintos niveles. Las dos parejas de peceras estarían suspendidas del techo. De modo que cada una ellas equilibraría el peso del sistema, actuando de contrapeso de la opuesta. A su vez, los peces emparejados en la misma estructura tendrían por fuerza que interaccionar y llegar a acuerdos y compromisos (al menos, informáticos), que serían los que determinarían la dirección y velocidad del giro de la estructura. Posteriormente, esos giros habrían (o no) de coordinarse con los producidos por los otros peces. De manera que, a continuación, se sucedieran esos encuentros o desencuentros entre los machos a los que alude el título. Así, ocasionalmente, los peces podrían enfrentarse de manera visual y a cierta distancia, en una lucha incruenta y virtual, con alguno de los otros dos peces de la otra estructura. Y estarían simbólicamente permanentemente enfrentados por el control de los giros y la velocidad de su propia estructura con el pez que les haría de contrapeso. De nuevo, un intento de replantear y reconducir las luchas por las que son conocidos⁵²⁸. Además de estas interacciones, otra cuestión en la que el artista habría buscado un equilibrio estaría relacionada con la fabricación de la obra, a medio camino entre lo industrial y lo artesanal. A los cables, ordenadores, sensores, anclajes y otros se suman otros componentes como las algo irregulares y bulbosas peceras

⁵²⁷ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

⁵²⁸ Este grado de complejidad resulta interesante, pero resulta difícil imaginar cómo los peces podrían controlar un sistema así. Dado que no depende de los movimientos de uno sólo de ellos, y no se corresponde con un esquema de acción y reacción cuyas normas de funcionamiento resulten más sencillas de asimilar. Habría que tener en cuenta tanto los movimientos del otro pez, como la forma en la que el sistema procesa la suma/resta de lo que detectan los sensores, y la traduce después en los giros. Aunque en teoría parte del mismo esté diseñado para que se estabilice y se detenga cuando los peces estén observándose frente a frente (no habría sensores en el centro de la pecera), en teoría y a no ser que exista otro mecanismo adicional que Rinaldo no menciona, eso no impide que alguno de los peces del otro extremo siga moviéndose e impida u obstaculice el encuentro.

de vidrio soplado, o la medio rústica, medio ingenieril estructura de sarmientos que sostiene las peceras y sirve de guía los cables. Esto sería una extensión del fundamento interno y básico de la pieza, y de su pretensión de hacer de los peces cíborgs que se sustenten tanto en lo orgánico como en lo tecnológico.

En línea con esto último, el planteamiento inicial de Rinaldo había sido el de aumentar los sentidos, o la realidad (espacio, alcance), de los luchadores de Siam implicados en su proyecto mediante esta conversión cíborg, que los habría situado entre lo natural y lo artificial. De una forma semejante a lo que pretenden los diseños, unos años posteriores, de la serie *Augmented Animals* de Augier & Loizeau, abordados en el segundo capítulo. De hecho, tanto esta serie como la definitiva inmersión de Rinaldo en el mundo de estos peces (*Augmented Fish Reality*, de 2004, mencionada con anterioridad), vienen precedidas por el mismo vocablo: *Augmented* (aumentado/s). Se trate de animales cuyos sentidos han sido aumentados para tratar de eludir los mecanismos de la evolución (*Augmented Animals*), o de peces cuyo alcance (del entorno, de la realidad) ha sido expandido (*Augmented Fish Reality*). En la obra de Rinaldo, este término va ligado al binomio realidad aumentada, "*augmented reality*", que define "una visión a través de un dispositivo tecnológico, directa o indirecta, de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real ⁵²⁹". Sin embargo, el artista no recurre a la expresión de una manera literal, sino más bien metafórica, o mejor dicho, aferrándose al sentido original del término "aumentada", en lugar de a su uso tecnológico ⁵³⁰. En su montaje, ni los peces en las peceras ni los humanos que deambulan por la instalación, tienen a disposición de su percepción esos elementos virtuales adicionales, fabricados o recreados, que caracterizan a la realidad aumentada. En su lugar, lo que sucede es que la realidad y la percepción, tanto de unos como de otros, se ven enriquecidas o aumentadas a través de las nuevas perspectivas que les abre la tecnología, mediante las proyecciones de vídeo o las nuevas posibilidades de desplazamiento, etc.

Las tres obras de Rinaldo que he abordado aquí, pues, comparten tanto la presencia y la implicación de uno o varios peces luchadores

⁵²⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Realidad_aumentada Último acceso 14 de octubre de 2014.

⁵³⁰ O como aclara Rinaldo en una entrevista: "¿Realmente es esto realidad aumentada? Sí como forma de hablar. Los peces realmente llegan a interactuar y mover sus robots por ahí, aumentando los límites de sus peceras". Debatty, Régine. "Interview of Ken Rinaldo". *we make money not art*, 2 de agosto de 2006. <http://we-make-money-not-art.com/archives/2006/08/interview-of-ke.php#.VD5Q31f0qgN> Último acceso 15 de octubre 2014. Traducción de la autora.

de Siam como una base común, por la cual el artista pretendía ampliar el mundo de dichos peces. Sin embargo, habría un mayor salto de las dos más tempranas a la definitiva. Si en *Delicate Balance* (1993) y en *Mediated Encounters* (1998) el eje principal se centraba únicamente en el pez o peces y en el mantenimiento de un equilibrio dentro de unos parámetros concebidos e implementados por Rinaldo (los cables suspendidos, las estructuras giratorias), en *Augmented Fish Reality* (2004) las esculturas robóticas manejadas por los peces tenían una mayor libertad de movimientos, y la interacción con los visitantes humanos era un factor más relevante, a tener en cuenta.

En *Augmented Fish Reality*, ya no se trata de un único ejemplar de pez, o de sólo machos, sino de un grupo de cinco ejemplares en los que se alternan machos y hembras, y que se reparten entre las cinco esculturas robóticas móviles, construidas por Rinaldo. Así, las posibles interacciones entre ellos representarían un mayor rango de posibilidades de entre las que son propias de la especie. A esto se le sumaría la presencia de los humanos, que esta vez serían algo más que meros espectadores pasivos que se limitarían a contemplar los desplazamientos de los peces y de los robots que estos ocupan. Si en las instalaciones previas Rinaldo había elaborado un circuito por el que forzosamente habían de desplazarse los peces (la vía de cables suspendidos, la trayectoria circular de las estructuras colgantes), en *Augmented Fish Reality* tanto humanos como peces (o mejor dicho, sus peceras robóticas), ocupaban un mismo espacio conceptual en sus recorridos por el suelo de la galería [Fig. 341]. Al menos ésta parecía ser la idea original, y el escenario ideal manejado por Rinaldo en sus esbozos y visualizaciones previas [Fig. 342]. Aunque, por lo que parece, posteriormente decidió modificarlo y adaptarlo para poder acotar los movimientos de los robots dentro de un círculo de piedras, para evitar que se desperdigaran y se perdieran unos de otros en una sala que resultara excesivamente grande:

Cinco robots en un círculo de piedras. Las piedras funcionan para mantener a los robots acotados dentro del espacio. Cuando los robots se mueven hacia y chocan con el límite de piedras unos interruptores desactivan los motores que se mueven en esa dirección- El pez puede alejar los robots de las piedras nadando en el lado puesto de la pecera, activando los motores inversos⁵³¹.

Aún así, los humanos y los peces luchadores estaban más integrados que en las piezas previas, debido a que existía un mismo plano para los encuentros entre unos y otros. Frente a la separación

⁵³¹ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

que se daba anteriormente en ecosistemas acuáticos-colgantes por un lado, y terrestres-aéreos por el otro, como si dijéramos. Podría aducirse incluso que en *Augmented Fish Reality* humanos y peceras robóticas (el cibernético o alter ego expandido de los peces) compartían una misma postura erguida. Puesto que el diseño elegido por Rinaldo para dichas peceras robóticas las elevaba del suelo hasta un poco por debajo de la cintura de un humano medio, de modo que alcanzaban la estatura de un niño. Lo que habría servido para fomentar los encuentros íctico-humanos, junto a otras medidas como la utilización de unas pequeñas cámaras colocadas bajo las peceras:

Pequeñas videocámaras montadas bajo dos de las peceras suministran imágenes del interior de las peceras así como también de los humanos en este entorno, y estas imágenes son interceptadas por transceptores de vídeo y proyectadas de nuevo en las paredes de la instalación y proporcionan a los participantes humanos la sensación de mirar al mismo tiempo en el interior de los tanques y sentirse como si estuvieran inmersos dentro de los tanques⁵³².

Estas cámaras contribuirían a disolver la distancia entre luchadores de Siam y humanos, entre el medio aéreo y el acuático, al facilitar una perspectiva transversal y aproximada del ángulo de visión que los peces tendrían desde sus residencias acuáticas, al aventurar un acercamiento a la manera en la cual los espectadores serían percibidos por esos pequeños, coloridos y resbaladizos habitantes de las estructuras robóticas [**Fig. 343**]. Es decir, subrayarían la presencia de otro punto de vista en la instalación, de otra perspectiva no humana que habría de ser tomada en cuenta. Sería un modo de asegurarse de que resultara difícil pasar por alto que las personas que circulaban por delante de los tanques robotizados estaban siendo observados por pequeños ojos no humanos, pertenecientes a unas criaturas con otro tipo de percepción, preferencias e intereses. Esta estrategia garantizaba que, al igual que los peces habían visto ampliado su mundo y alcance más allá de los límites de su pecera, los humanos que llegaban a formar parte de la instalación tuvieran que adoptar y considerar sería y reflexivamente una perspectiva que hasta entonces les había resultado ajena. Con lo cual, el proceso suponía un enriquecimiento para todas las partes, para todos los implicados.

Rinaldo habría puesto en práctica una estrategia similar en una obra unos años anterior, *Spider Haus* (2001). En ella había diseñado (e impreso en tres dimensiones) un hábitat a la medida de la araña doméstica. Con una especie de flores artificiales que emitían luz y

⁵³² *Ibíd.*

atraían a los insectos, al mismo tiempo que proporcionaban soporte a la tela de araña. Una cámara amplificaba la araña y la tela desde el interior, con la intención de acercarla al público y aumentar sus conocimientos acerca de estos artrópodos, y de este modo ayudar a superar el ancestral miedo humano a estas criaturas, cuyas actividades en muchos casos nos resultan beneficiosas⁵³³.

Quizás una de las dudas que surge al respecto tanto de *Augmented Fish Reality*, como de las otras dos instalaciones anteriores con peces luchadores de Siam, sería la de si estos animales estarían en disposición de aprovechar las oportunidades que Rinaldo les ofrece para ir más allá de los límites de sus peceras. Si realmente estas pequeñas criaturas pueden aprender a manejar los dispositivos que reaccionan con sus movimientos, y utilizarlos en función de sus preferencias. La postura de Rinaldo al respecto es que sí pueden hacerlo, y afirma que así lo hacen, aunque quedaría "por probar científicamente que han aprendido la interfaz"⁵³⁴. Una cuestión que requeriría un "análisis de probabilidad estadística" que Rinaldo declara que quizás emprenda "en algún punto en el futuro"⁵³⁵. Según esto, y como evidencia anecdótica, ya señalada, el artista dice haber observado cómo en sus proyectos "los luchadores de Siam se mueven hacia los humanos, presumiblemente porque asocian a los humanos con comida"⁵³⁶. Observación que quizás le diera pie para plantear y explorar los encuentros entre peces-humanos, además de entre los propios peces, como había hecho inicialmente. Asimismo, para defender que lo que él propone se encuentra dentro del alcance de la inteligencia de estos animales, Rinaldo se apoya en los (por entonces) últimos descubrimientos acerca de dicha inteligencia y de su capacidad de aprendizaje, superiores a lo que se había creído:

En la actualidad se considera que los peces están empapados de inteligencia social [...] y que siguen estrategias maquiavélicas de manipulación, castigo y reconciliación, al tiempo que también despliegan tradiciones culturales y cooperan para ver a los depredadores y obtener comida. Se dice que los peces monitorean el prestigio social de otros peces y siguen la pista de las relaciones de otros peces en su entorno.

[...] Hoy en día es [un hecho] ampliamente respaldado que los peces utilizan herramientas y construyen nidos, así como exhiben impresionantes recuerdos a largo plazo. Los peces tienen

⁵³³ Ibíd. Lo interesante es que la intención original de Rinaldo, descartada por el reto técnico que suponía, era la de amplificar el sonido que producía la araña, o sus presas, al caminar o quedar atrapadas en la tela. Reaparecería aquí el deseo de amplificar los efectos del movimiento por medio de otras dimensiones más allá de la visual, tal y como ya había hecho Boursier-Mougenot en sus instalaciones.

⁵³⁴ Debatty, Régine. "Interview of Ken Rinaldo". op. cit.

⁵³⁵ Ibíd.

⁵³⁶ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

la capacidad de mapear sus ambientes para encontrar comida, crear relaciones unos con otros y evitar a los depredadores⁵³⁷.

Según todo esto, podrían entrar dentro de lo posible que los peces aprendieran que nadar hacia delante en una determinada dirección implicaba avanzar en esa dirección, tanto dentro de la propia pecera como en el exterior. O simplemente, que lo hicieran porque eso es lo que se supone que pasa, sea en un estanque o dentro de una escultura robótica: nadas hacia delante y avanzas, sea el tipo de avance que sea. En cualquier caso, en cuanto al control ejercido por los peces, el sistema individualizado de *Augmented Fish Reality* era más sencillo y asequible que el equilibrio a varios niveles de *Mediated Encounters*. Por lo que la idea resulta más atractiva si se examina desde el punto de vista de la expresión de la agencia de los peces, y de la posibilidad de interacción de unos peces con otros, machos y hembras, así como con los espectadores humanos. Otra cuestión sería el aspecto que la experiencia habría adquirido en la práctica. En un breve vídeo, que documenta el funcionamiento de la obra en presencia de público, las esculturas aparecen inmóviles la mayor parte del tiempo, mientras los espectadores miran a los peces y se mueven delante de las cámaras, mientras juegan con la proyección de su imagen en las pantallas que cuelgan de las paredes⁵³⁸. De nuevo, dejar en manos de otras agencias el resultado final podía haber tenido como resultado el que los peces optaran por no moverse, o por hacerlo poco. O quizás es que los humanos pecamos de impaciencia cuando observamos el movimiento de algo.

Incluso aunque los movimientos de las peceras rodantes pudieran haber sido escasos y limitados, esta circunstancia no invalida el reconocimiento de la pieza de la agencia de los peces. En el hecho de poner a su disposición un mecanismo, más o menos exitoso, que les permitiera expresar sus preferencias a través de sus movimientos, y que ampliara su alcance y posibilidades. Al tiempo que las amplificaba de cara a los espectadores. La instalación seguiría funcionando a la manera de una lente que aumentaría y enriquecería la realidad de unos y otros, y que incidiría en enfatizar los aspectos relacionados con la empatía, tal y como pretendía Rinaldo:

⁵³⁷ En concreto el artículo al que hace referencia Rinaldo para apoyar sus afirmaciones es: Brown, Culum, y Kevin N. Laland. "Social learning in fishes: a review". *Fish and Fisheries* 4.3 (2003): 280-88.

⁵³⁸ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014. Sólo hay un plano de 6-7 segundos en el que se ve el movimiento de una de las peceras robóticas, mientras avanza despacio hacia el borde del anillo de piedras. En las imágenes, los robots aparecen con frecuencia pegados al borde del anillo, como varadas. Bien porque fuera ésa la preferencia de los peces, bien porque éstos las hicieran avanzar hasta que ya no podían hacerlo más, y se quedan paradas allí (en las imágenes sólo se ven cuatro peceras, y no las cinco mencionadas por Rinaldo). En comparación, los giros de *Mediated Encounters* podrían resultar más llamativos, pero su relación con la agencia de los peces es más indirecta.

Lo importante para mí era poner al espectador y a mí mismo en un lugar de empatía, considerar los deseos de los peces. Me esforcé para diseñar algo que fuera una casa confortable para estos peces, incluyendo ruedas [forradas] de espuma y anti-choques de goma para reducir la vibración. Adicionalmente, configuré un ecosistema de intercambio de desechos del pez con una lila de la paz en cada tanque para absorber los desechos del pez. Los peces están muy cómodos construyendo sus nidos de burbujas alrededor de las lilas y las raíces expuestas añaden complejidad y un elemento natural a la pecera de vidrio⁵³⁹.

Al poner el foco en los peces, Rinaldo contraponía su inteligencia a la de las máquinas que detectaban y amplificaban sus movimientos, a la de los sensores, ordenadores, receptores, cámaras, motores, proyectores... Y reivindicaba de esta forma dicha inteligencia animal o social:

Mientras reflexionamos acerca de aumentar el ambiente de un pez, tampoco debemos subestimar la inteligencia social de los peces (y otros seres vivos) al tiempo que simultáneamente sobreestimamos la inteligencia de los sistemas informáticos y sus múltiples formas⁵⁴⁰.

Por una parte, y a través de la instalación, el artista proponía una reflexión acerca de las nuevas fusiones entre complejidades orgánicas e inorgánicas, que a veces también contemplaba con algo de recelo e inquietud debido a su novedad y a sus futuras aplicaciones⁵⁴¹. Así pues, esas fusiones serían útiles, y podrían aprovecharse para expandir nuestras perspectivas, para enriquecerlas y proporcionar canales en los que pudieran manifestarse otras agencias, como las de los peces. Pero, por otra parte, esto no debería hacer que confundiéramos a los peces con máquinas, ni que asemejáramos (por el momento) sus agencias a las de éstas, y las minimizáramos debido a ello. Así, con una declaración como la anterior, Rinaldo trata de recordarle a la humanidad que en nuestra búsqueda de otras inteligencias y formas alternativas de agencia y de empatía no deberíamos dejarnos llevar por la fanfarria de la novedad, y como consecuencia pasar por alto a las criaturas vivas que comparten con nosotros el planeta, a las que con frecuencia apenas prestamos atención, o miramos con soberbia y suficiencia. La magnificación de la expresión de la agencia de estos peces manifestada en sus movimientos, sumada al intento de acercarnos a su perspectiva y a su modo de ver el

⁵³⁹ Debatty, Régine. "Interview of Ken Rinaldo". op. cit.

⁵⁴⁰ *Ibíd.*

⁵⁴¹ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

mundo, sería la forma que habría escogido Rinaldo para plantear una llamada de atención al respecto.

En definitiva, instalaciones como las de este artista tratan de sortear las barreras líquidas y conceptuales que nos separan de estas agencias acuáticas. Un grado de complejidad añadido en el empeño de imaginar y acercarse a estas otras perspectivas y movimientos. Con las que, a diferencia de las aves (el aire) y de los animales terrestres (la tierra), no compartiríamos un medio o una atmósfera.

... POR AIRE, MAR, Y TIERRA: HUELLAS Y TRAZOS EN LA TIERRA. SAM EASTERSON Y YUKINORI YANAGI

Si los peces y otros animales habitan y ocupan un medio como el acuático, que nos resulta más ajeno y desconocido, habría otros animales que compartirían con nosotros el medio terrestre, sobre y dentro del cual realizarían sus desplazamientos. Los movimientos y recorridos de estos animales también habrían despertado el interés de los artistas, quienes los habrían plasmado de una u otra manera en sus obras. Un primer ejemplo sería el de Sam Easterson⁵⁴², un videoartista que empezó su carrera explorando ángulos y perspectivas poco convencionales. Lo que le llevó a instalar cámaras en el interior de secadoras de ropa y máquinas de palomitas. Hasta que, en 1998, el Walker Art Center de Minneapolis le encargó crear un nuevo proyecto, que tituló *A Sheep in Wolf's Clothing* (una oveja con ropa de lobo, 1998). Easterson equipó a una de las ovejas de un rebaño con un casco en el que había montada una cámara, cuyas filmaciones serían posteriormente exhibidas. Lo que observó en esas grabaciones y en las características del comportamiento de las ovejas le fascinó, y determinó la dirección que iba a tomar su carrera durante los años siguientes:

La primera cosa de la que me di cuenta es lo inteligentes y conscientes que son. [...] El proyecto lo cambió todo en términos de respeto. [...]

Me quedé muy sorprendido al darme cuenta que todos los demás animales del rebaño eran conscientes de que esta única oveja con la cámara había sido "alterada" de algún modo. Ella seguía tratando de entrar, y el resto seguían tratándola como a una paria. También aprendí que las ovejas pueden correr muy rápido y que las cercas no son tan robustas como crees⁵⁴³.

⁵⁴² Ver: "Sam Easterson". *greenmuseum.org*, 2010. http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-106_nosplit-z.html Último acceso 15 de octubre de 2014.

⁵⁴³ Citado en: Walton, Marsha. "Animal cams offer strange world views". *CNN.com*, 16 de julio de 2003. <http://edition.cnn.com/2003/TECH/science/07/16/coolsc.animalcam/> Último acceso 16 de octubre de 2014.

Tras el impacto que causó en él este proyecto, Easterson convertiría en el objetivo principal de su trabajo el "ayudar a empatizar a la gente con los animales (y plantas) proporcionándoles una visión íntima de sus vidas⁵⁴⁴". A partir de ese momento se centró en realizar y en obtener vídeos por medio de cámaras en movimiento transportadas por los propios animales. Para después recurrir también a cámaras fijas instaladas en sus nidos, guaridas y madrigueras subterráneas que revelaban los detalles de su vida más íntimos, los que permanecían más alejados de nuestros ojos. Dentro de su búsqueda de perspectivas insólitas, o de su exhaustiva captura de movimientos y trayectorias no humanos, también registraría el viaje impulsado por el viento de un estepicursor (las plantas rodantes icónicas de las películas del oeste y de los parajes solitarios), o las interioridades de una planta carnívora. Para todo ello adaptaba cámaras de vigilancia y seguridad a nuevos propósitos, las hacía más ligeras, o grababa y almacenaba remotamente las imágenes para que el dispositivo quedara reducido al mínimo, y obstaculizara lo menos posible las actividades de los ejemplares más pequeños⁵⁴⁵.

Según iba acumulando más y más vídeos, con el objetivo de crear el más amplio y exhaustivo archivo de metraje tomado desde el punto de vista de la mayor variedad de especies y ejemplares de animales (y algunas plantas), en 2009 Easterson se decidió a fundar una entidad virtual a la que dio el nombre de *Museum of Animal Perspectives* (museo de perspectivas animales, o M.A.P.), un sello bajo el cual organizar todos esos vídeos. A este peculiar museo, por desgracia ya desaparecido⁵⁴⁶, se accedía a través de la página web del artista, en la forma de un mapamundi en el que estaban señaladas todas las tomas fijas de nidos y guaridas, a las que se sumaban las móviles filmadas con cámaras parásitas acarreadas por los correspondientes animales (o plantas); resultado, todo ello, tanto del trabajo de Easterson como de terceros que el artista iba descubriendo y marcando. El M.A.P. era uno de los varios proyectos en línea de Easterson, junto a otros (también

⁵⁴⁴ Andreyev, Julie [entrevista con Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture* 21 (Verano 2012): 69.

⁵⁴⁵ *Ibíd.*

⁵⁴⁶ <http://www.sameasterson.com/map> Último acceso, 2010. Los dominios del M.A.P. y de la página de Easterson ya no pertenecen al artista. A través de una función de *archive.org* se puede acceder a una versión incompleta de las páginas, pero no a los vídeos: <http://web.archive.org/web/20100529125823/http://www.sameasterson.com/map> Último acceso 16 de octubre de 2014. *Google maps* todavía conserva un listado de la localización de todas las cámaras: <https://maps.google.com/maps/ms?hl=en&ie=UTF8&t=p&source=embed&msa=0&msid=103286618143616640125.000467fc48eac2092d209&ll=33.72434,11.25&spsn=137.242901,360&z=1&dg=feature> Último acceso 16 de octubre de 2014.

compilatorios) como el *New Natural History Museum*⁵⁴⁷, o su actividad paralela de venta de licencias de sus fragmentos de vídeo para su uso comercial en documentales, películas, televisión, etc.

De lo anterior, lo único que parece mantenerse en pie en la actualidad es la venta de licencias de sus vídeos para proyecciones, exposiciones o instituciones educativas⁵⁴⁸. Una deriva encuadrada en un cierto desencanto del artista en cuanto a la red de redes, y a su necesidad interna de obtener de ella más, "espacial, y socialmente⁵⁴⁹". Así como más estímulos para alguno de sus sentidos, o un impacto más directo en lo local, en lo espacialmente inmediato de esa nueva consideración por los animales a la que quería contribuir con sus obras. Preocupaciones que le habrían llevado a plantearse la apertura del M.A.P. en una localización física, para hacer de él un "pequeño lugar mágico", "un lugar que tienes que ver para creer⁵⁵⁰". Una materialización que, hasta el momento, no parece haber sucedido.

A esta deriva de lo virtual a lo físico (a lo espacial y corporalmente sensorial), se le añadiría otra que habría llevado al artista a abandonar las grabaciones realizadas con dispositivos acarreados por los animales por otras filmadas en el interior de sus "casas". Easterson declara que, tanto unas como otras, habrían resultado útiles para descubrir las idiosincrasias de cada animal, para empatizar con ellos, y generar esa empatía en los espectadores. Por lo que se habría servido de los dos tipos de técnicas en las fases de su carrera en las que le parecía que tenía sentido hacerlo⁵⁵¹. En las primeras, el movimiento de los animales y la cronología ininterrumpida de sus acciones revelaba su carácter, su utilización de los sentidos, sus preferencias, sus decisiones. Con las segundas, al visitar la "casa" del animal o animales Easterson se hacía una mejor idea de los mismos, al vislumbrar sus comportamientos cotidianos más

⁵⁴⁷ Parcialmente visible aquí:

<http://web.archive.org/web/20110921022930/http://www.newnaturalhistorymuseum.org>

Último acceso 16 de octubre de 2014.

⁵⁴⁸ <http://www.vdb.org/artists/sam-easterson> Último acceso 16 de octubre de 2014. Los vídeos de Easterson se comercializan en tres apartados, *Animal-Cams* (transportadas por animales y alguna que otra planta); *Burrow-Cams* (cámaras fijas en madrigueras o similares) y *Nest-Cams* (cámaras en nidos).

⁵⁴⁹ Andreyev, Julie [entrevista con Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". op. cit., 73.

⁵⁵⁰ *Ibíd.*

⁵⁵¹ *Ibíd.*, 70. Una impresión es que a partir de un punto Easterson pudo empezar a cuestionarse el grado de intervención que las cámaras suponían para los animales que las transportaban. Una imposición que, como en la interpretación popular del principio de Heisenberg, condicionaba e influía, quizás demasiado, aquello que se estaba observando. En este enlace se describe una exposición en la que Easterson, además de sus vídeos, exhibió animales disecados llevando sus cámaras: Feaster, Felicia. "Lights! Camera! Alligator!" *Creative Loafing*, 20 de junio de 2001. <http://clatl.com/atlanta/lights-camera-alligator/Content?oid=1231732> Último acceso 17 de octubre de 2014.

recónditos, o sus interacciones inusuales. O incluso sus reacciones ante la presencia de la cámara, golpeando o lamiendo la lente, u observando directamente el cristal⁵⁵².

Dado el tema de este capítulo, las que más me interesan aquí son las primeras, las imágenes en movimiento, siguiendo las trayectorias de los diferentes animales. De éstas, Easterson comenta:

[...] cuando estaba haciendo trabajos de filmaciones con cámaras llevadas por animales, sentía que con frecuencia tenía lugar una valiosa y significativa transferencia. Si se hacía de la manera adecuada, los sistemas de obtención de imágenes llevados por animales [*"animal-borne imaging systems"* o ABIS] pueden traducir con eficiencia los andares, sonidos y ambientes a cautivadores píxeles. Píxel a píxel, como videógrafo nunca me he cruzado con un metraje que sea más eficiente. Un fragmento corto de ABIS puede empaquetar un puñetazo increíble. La clave es no enredar con él (en post[producción]). Considero que eso le hace un flaco favor al animal.

Creo que eso es lo que más he aprendido en mi trabajo de ABIS. Si les dejas, los animales tienen secretos que contar. No puedes hacer como si tú pudieras contar su historia mejor de lo que pueden ellos, a través de la edición o la narración. En mi trabajo actual, continúo intentando proporcionarles una plataforma para que revelen sus secretos⁵⁵³.

Tal y como él afirma, los fragmentos de vídeo tomado por diferentes animales apenas presentan edición o montaje⁵⁵⁴, sea visual o sonora. Easterson intenta que los animales que equipa con sus cámaras cuenten sus historias por ellos mismos, y para ello dejar el material lo más en bruto posible. Con sus ángulos y encuadres extraños, en los que con frecuencia se ve alguna parte del propio animal (el hocico, sus orejas, el lomo...) en función del sitio en el que ha fijado la cámara. Con sus temblores y sacudidas, incluso mostrando la caída al suelo de la cámara, si ésta se suelta en algún momento.

Easterson no ha recurrido a esta estrategia sólo con animales que se muevan por encima o por dentro de la tierra, que son de los que me estoy ocupando ahora. En sus piezas también hay aves de todo tipo, voladoras y no tanto, acuáticas, domésticas o salvajes (patos, halcones, pavos, faisanes, pollitos...). A los que se sumarían animales de granja (vacas, cerdos, ovejas, corderos, cabras...); otros mamíferos más indómitos o exóticos (bisontes, caribúes, lobos,

⁵⁵² *Ibíd.*, 69.

⁵⁵³ *Ibíd.*, 70.

⁵⁵⁴ La edición o montaje que sí presentan no afecta al "interior" del fragmento en sí, aunque es probable que el artista decida el principio o el final de los mismos. Aun así, los fragmentos se exhiben o proyectan en un determinado orden, decidido por Easterson o por el comisario correspondiente. Lo cual puede interpretarse como un tipo de edición o montaje que afecta a su significado, y que puede considerarse como una narración. Aunque menos mediada que la típica voz en off de los documentales de naturaleza.

armadillos ⁵⁵⁵ ...); o insectos, reptiles o anfibios (escorpiones, aligátors, tortugas, moscas, ranas, arañas, grillos...); además de las mencionadas plantas rodantes o carnívoras⁵⁵⁶ [Fig. 344]. Pero aquí me interesan los primeros. En concreto, me voy a centrar en dos especies, lobos y bisontes, a la proyección de cuyo metraje tuve la oportunidad de asistir en 2009, dentro del ciclo *Animaladas*, proyectado en La Casa Encendida⁵⁵⁷. En el folleto, la sección dedicada a Easterson venía titulada como *Animal-Cams* (1998-2008), y descrita como "Cinema verité de la visión animal con microcámaras montadas encima de los mismos animales⁵⁵⁸". Creo que mis notas, aunque algo telegráficas, reiterativas, y redactadas más para mí que para ser leídas por otros, reflejan bastante bien el contenido de los vídeos. En cuanto a la estructura general de la sesión, especifiqué:

Dividido en dos partes: Bisontes (Bison-cams) y Lobos (Wolf-cams). [...] Parece Yellowstone, pero habría que confirmar. Es como una selección de grandes momentos, pero te dan ganas de ver todo el material.

Respecto a la parte de la sesión dedicada a las grabaciones de las cámaras transportadas por los bisontes [Fig. 345]:

Dos tipos de cámaras. Una de ellas montada en el hocico del animal, por lo que apunta hacia abajo, y mira lo que el animal mira cuando mira al suelo. Principalmente en este tipo de tomas se le ve comer pasto, y beber agua en zonas como embarradas, y puede que avanzar. Y lamerse el hocico con una lengua azul muy consistente. Y también se le escucha la respiración, muy fuerte. Se ve al animal reflejado en el agua, parece que la idea es ver lo que el animal ve, aunque no exactamente, con limitaciones. Pero sí se ve su hocico, como nosotros vemos e ignoramos nuestra nariz. El otro tipo de tomas se hace con una cámara montada en la grupa del animal, en lo más alto, y se ve el penacho de pelo característico de los bisontes. En estas tomas a lo que se da más importancia es a la relación del bisonte con otros bisontes, a los que se acerca, o junto a los cuales avanza. Y hay una secuencia muy espectacular de una carrera en la que se escucha el galope del animal. Los dos tipos de tomas se van alternando.

Para después pasar a visualizar las filmaciones móviles de otros habitantes del mismo entorno, los lobos [Fig. 346]:

⁵⁵⁵ Éste es el único vídeo que he encontrado actualmente en la red, y su efecto está bastante malogrado por el hecho de que alguien lo ha descargado y resubido con una banda sonora que no tiene nada que ver con los sonidos originales: <http://vimeo.com/59957707> Último acceso 17 de octubre de 2014.

⁵⁵⁶ Este es el listado, a grandes rasgos, que aparece en la página web de licencias, en el apartado *Animal-Cams*: <http://www.vdb.org/titles/animal-cams> Último acceso 17 de octubre de 2014.

⁵⁵⁷ Un ciclo comisariado por Andy Davies, formado por siete sesiones repartidas entre los miércoles de febrero y marzo del año 2009, y al que asistí gracias a la advertencia de mi tutor por aquel entonces, Juan Antonio Ramírez, en lo que eran los comienzos de mi tesis doctoral

⁵⁵⁸ Para esto y lo que viene a continuación me baso en mis notas, completadas recurriendo al folleto y a la página del evento en la web de La Casa Encendida, que ya no se encuentra disponible en línea.

Creo que sólo hay un tipo de cámaras, montadas en el hocico del animal, pero ligeramente en distintas posiciones. Se llega a caer en una de las tomas, como dando a entender que conseguir esas filmaciones no es precisamente un camino de rosas. Lo que llama la atención es lo diferentes que son las tomas del lobo de las del bisonte, en cuanto a tempo, lo que se ve, y cómo las determina el comportamiento del lobo. Vas atravesando la maleza, y la cámara va como golpeándose con las ramas incluso. Se escucha tb el jadeo del lobo. Y se entiende lo de la importancia del olfato, casi hay sinestesia, porque el lobo toca con el hocico y olfatea todas las cosas que considera importantes, llegando a clavar el hocico en el suelo si le parece lo suficientemente importante, escarbando y comiendo pequeños bocados de lo que va encontrando. En un momento determinado se come una culebrilla, lo demás que come no se ve bien. A veces se oyen aullidos lejanos de otros lobos, a veces se les ve, están cerca y gimen muy agudo, y se rozan o incluso gruñen y se atacan (en una ocasión, en la cual el lobo de la cámara parece adoptar una actitud sumisa y ser atacado o marcado por el otro animal). Al igual que ocurría con el bisonte y su reflejo en el agua, en este caso se obtiene una imagen más global del lobo (porque sólo se ve un fragmento, su hocico) a través de la proyección de su sombra en el terreno⁵⁵⁹.

Aunque, entre nuestros sentidos, los que están implicados directamente en la percepción de los vídeos serían vista y oído; otros sentidos y dimensiones se manifiestan también de manera indirecta. En un artículo, Jessica Ullrich comenta también el metraje de los lobos y los bisontes⁵⁶⁰, destacando las sensaciones corporales que su visionado puede provocar en los espectadores:

[...] el espectador puede experimentar algún tipo de agotamiento después de ver a los búfalos [sic] correr o el curioso e inquieto punto de vista de un lobo errante. Simplemente ver los nerviosos y saltarines movimientos de la cámara quizás también produzca agotamiento. Puede que el espectador obtenga algún tipo de empatía corporal con el animal, incluso a pesar de que los sentidos más importantes del animal todavía son inaccesibles. La imaginería digital a veces incluso evoca otros sentidos, aunque en un estado empobrecido. Por ejemplo, como un depredador, el lobo manifiesta cualidades bastante diferentes de las de un humano: siempre está en movimiento, respondiendo a estímulos olfativos que un humano nunca llegaría a registrar, [estando] el ritmo de sus movimientos determinado por su sentido del olfato⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*

⁵⁶⁰ Aunque Ullrich designa a estos animales como búfalos, es más apropiado llamarlos bisontes, dado que pertenecen a géneros diferentes. Esta confusión entronca con la tradición del oeste, que nombraron así a estos bóvidos, y que dio lugar a “leyendas” y personajes como Buffalo Bill.

⁵⁶¹ Ullrich, Jessica. “Minding the animal in contemporary art”. *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. (Nueva York: Columbia University Press, 2012): 296. Traducción de la autora.

Ullrich termina por concluir que los vídeos no llegan a "abrazar verdaderamente la diferenciación esencial de los animales", puesto que se centran en lo (audio)visual y dejan de lado otros sentidos⁵⁶². No obstante, mi postura (que ya se atisba en mis notas) es que al igual que las imágenes transmiten esa corporaleidad por medio de sus ritmos, bamboleos, y las trayectorias y movimientos que dibujan, ocurre algo similar con los otros sentidos. Hasta casi acariciar la sinestesia. Es cierto que en lo que vemos (y oímos) no podemos percibir los rastros que detecta el lobo en la tierra húmeda, y que hay una distancia inevitable entre lo que percibe el lobo y nosotros. Pero eso no significa que dicha distancia no se pueda acortar, y sí que entrevemos la importancia para el lobo de ese otro sentido, y cómo marca su mundo y le sirve de guía en sus pasos. Una base que podemos asumir y asimilar, intelectual y corporalmente, y sobre la cual podemos profundizar, e incluso imaginar, para aumentar nuestros conocimientos acerca del mundo de los lobos.

Simultáneamente, resulta notable el contraste entre las grabaciones de los lobos y las de los bisontes, determinadas ambas por los respectivos comportamientos de los ejemplares de las dos especies: velocidades, trayectorias, intereses, comportamientos, emociones... La fuente de las filmaciones muestra lo diferente que es vivir dentro de esos dos universos o *Umwelten*, lo desigualmente que se expresan, lo dispares que son las huellas y estelas que dejan tras de sí. Donde antes veíamos un animal salvaje, y otro animal salvaje, ahora vemos dos realidades distintas. Y a su vez, lo distintas que esas realidades son de la nuestra⁵⁶³. Sin embargo, y a pesar de ello, caemos en la cuenta de que podemos acercarnos a esas realidades, empatizar y reconocernos en ellas, y aprender así más, tanto acerca de otros animales como de nuestra propia condición. En palabras de Easterson:

Yo simplemente no puedo resistirme a tratar de empatizar con animales y plantas. Creo que en el proceso de intentar aprender cómo es ser un animal o una planta, aprendo más acerca de qué significa ser humano⁵⁶⁴.

⁵⁶² *Ibíd.*

⁵⁶³ Con anécdota, Easterson cuenta cómo se tradujo el universo de los aligátres americanos a uno de sus vídeos. En un paseo en canoa, el artista se vio rodeado por ellos, pero se limitaron a flotar por ahí o seguir descansando en la orilla. Cuando más tarde filmó un vídeo con una cámara llevada por uno de ellos, el aligátor hizo lo mismo, y el resultado fue un vídeo "aburrido, pero pensé que era bello. Lo que es más importante, era como los había recordado [a los aligátres] en mi paseo en canoa". Andreyev, Julie [entrevista con Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". op. cit.

⁵⁶⁴ Citado en: <http://www.vdb.org/titles/animal-cams> Último acceso 17 de octubre de 2014. Traducción de la autora.

Tal y como ya he destacado, esta empatía y esta necesidad de concienciar a los demás acerca de la importancia de las perspectivas de otros animales, es una de las bases principales del trabajo de Easterson. En este sentido, no sorprende que el videoartista reconozca que uno de los momentos de sus vídeos que "agujerean su alma"⁵⁶⁵ son los encuentros de unos animales con otros, en los que demuestran esa empatía, ese afecto que él busca promover en otros con sus obras: "He visto a vacas correr una hacia la otra en los pastos, a lobos lamerse la cara el uno al otro bajo un árbol en el bosque, y a cerdos juntar sus hocicos mientras se revuelcan en el barro". Pero, en su búsqueda de las idiosincrasias del universo de cada especie, de cada ejemplar, y en su intento de conmover a los espectadores con historias contadas (en una parte considerable) por los propios animales, Easterson no quiere hacer a éstos más humanos, adorables o familiares, como muchas veces hacen los documentales o los programas educativos. No quiere proyectar en ellos sus propios valores para domar sus realidades, para hacerlas más asequibles. Intenta huir de ello:

Debo señalar que no estoy buscando cosas que los hagan más humanos. De hecho, justo lo contrario. Estoy buscando cosas que me hagan sentir como si fuera uno de ellos⁵⁶⁶.

Es decir, más animal. Más lobo, más bisonte, más aligátor, más araña, más armadillo, más halcón, más mosca, más tortuga, más cerdo, más grillo, más faisán, más vaca, más conectado a lo que son todos ellos, y simultáneamente, más humano. Es como si a través de sus vídeos Easterson estuviera buscando esos instantes de reconocimiento, de empatía, de los que he hablado antes. Para, después, ofrecérselos a todos aquéllos dispuestos a mirar, a escuchar. Instantes que provocan la intuición de que en los movimientos y comportamientos de los animales que nos rodean se expresa un algo más, algo significativo que compartimos, que nos habla y que entendemos a otros niveles diferentes del resto de movimientos. Algo en lo que nos reconocemos y con lo que empatizamos, y que deja su huella en las trayectorias, rastros y estelas que quedan registradas en sus filmaciones. Energías o expresiones con las que podemos dialogar, o que pueden contagiarnos, si nos abandonamos a ellas.

⁵⁶⁵ De acuerdo con mi razonamiento, el término alma no debería entenderse en el sentido denunciado por Bennett, sino como expresión de la reacción desencadenada por esa empatía hacia otras criaturas, y sus encuentros y empatía mutua. A una meta-empatía, como si dijéramos. Sin embargo, también es cierto que no hay que perder de vista que esta manera de hablar acerca de la experiencia artística se deriva de cómo ésta se entrelazaba con el concepto de trascendencia, entendido en un sentido religioso.

⁵⁶⁶ Andreyev, Julie [entrevista con Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". op. cit.

Como ya señalé, Easterson no es el único artista que ha utilizado este tipo de cámaras (las llamadas *crittercams*) para acercarse al punto de vista de otros animales, o para rastrear y registrar sus movimientos de los animales⁵⁶⁷. Y el arte contemporáneo no sería ni mucho menos el único ámbito en el que se utilizan este tipo de tomas. De hecho, el propio Easterson las ha ofrecido para otros propósitos, como documentales o programas sobre la naturaleza, y exhibido en museos de ciencias naturales. Además, y tal y como vimos, estas cámaras y las imágenes que graban constituyen una fuente de datos de gran relevancia para algunas investigaciones y proyectos científicos.

Como cuestión a destacar, la utilización de este tipo de cámaras en una serie de documentales habría captado la atención de Donna Haraway. Quien en un artículo (posteriormente publicado como uno de los capítulos de su libro *When Species Meet*⁵⁶⁸), discute la naturaleza compuesta de los ensamblajes tecnológico-mecánico-orgánicos que forman estas cámaras junto con los animales que las llevan y los humanos que se las colocan. Así como las simetrías y asimetrías que su uso conlleva. Haraway no analiza la utilización de estas cámaras con finalidad artística, pero reconoce que contribuyen a que veamos a los animales que las llevan con otros ojos. O, mejor dicho, a que animales, humanos y tecnología formemos un conglomerado compuesto en el que todos sus componentes estarían integrados de manera más completa, más en contacto unos con otros. Puesto que una parte considerable de su escrito se centra en señalar los aspectos de las imágenes que son determinados por los seres humanos o por la propia tecnología, me arriesgaría a decir que Haraway reconocería el esfuerzo de Easterson por minimizar todos estos aspectos, por hacer que las asimetrías lo sean un poco menos. Todo lo cual se traduce en un acercamiento mayor a la perspectiva de los animales implicados, a sus puntos de vista, a sus modos de estar en el mundo o, si lo ponemos en los términos de las teorías de Uexküll, a sus *Umwelten* o mundos circundantes.

Dentro del arte contemporáneo, también se ha recurrido a otros tipos de tecnología para seguir o rastrear el movimiento de ciertos animales, o para usar dicho movimiento para un fin concreto. Un ejemplo de ello sería el proyecto *Real Snail Mail* (verdadero correo

⁵⁶⁷ Una corta lista de artistas que habrían equipado a algún animal con una cámara, y en cuyas obras no puedo detenerme ahora sería la siguiente: Jana Sterbak, Nobuhira Narumi, Tea Mäkipää, Jo Longhurst, Nader Koochaki o Jorge F. Bazaga; pero seguramente haya muchos otros.

⁵⁶⁸ Haraway, Donna. "Crittercam: Compounding Eyes in Naturecultures" *When species meet*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008): 249-63.

caracol/correo postal⁵⁶⁹, 2008), del dúo de artistas especializados en arte generado por ordenador boredomresearch⁵⁷⁰ [Fig. 347]. La obra sería un servicio de envío de correos electrónicos extremadamente lento, y para sus fines contaría con la colaboración de una serie de caracoles desplazándose por un pequeño jardín:

Real Snail Mail invierte los paradigmas sociales y económicos más persistentes y omnipresentes, los de la velocidad y la eficiencia. El servicio de mensajería de Real Snail Mail utiliza caracoles vivos para llevar correos electrónicos a través del espacio físico, haciendo posible por primera vez el comunicarse a paso de caracol⁵⁷¹ en cualquier lugar del mundo.

En el recinto de Real Snail Mail los caracoles están equipados con circuitos electrónicos miniaturizados y antenas que permiten que a éstos les puedan ser asignados mensajes. En el momento en el que haces clic en "enviar" en la página web de realsnailmail.net tu mensaje viaja a la velocidad de la luz a un punto de recogida donde espera a que un caracol equipado con un RFDI (identificación por radiofrecuencia) pase por allí. Una vez recogido el mensaje es transportado por el caracol hasta que ocurre que pasa por el punto de entrega y es finalmente remitido a su destino final⁵⁷².

Esta propuesta explotaría el contraste entre los ritmos y preferencias de los caracoles, y los que son habituales entre los seres humanos occidentales, sometidos a los horarios y a la productividad. En la página web del servicio de mensajería, los dos últimos caracoles-agentes que aparecen listados (Agente 76-Patrick y Agente 77-Tristan) presentan respectivamente una media de 16 y 2 días para recoger y enviar un mensaje. Periodo de tiempo al que se sumaría el tiempo necesario para que tu mensaje, uno de los muchos en la cola de pendientes, sea transferido a uno de los caracoles. Lo que explica que, según los registros de la página, el plazo medio para que un mensaje sea entregado ascienda a 986 días, 3 horas, 45 minutos, y 44 segundos⁵⁷³, aproximadamente dos años, y ocho meses y medio. Mandar un correo electrónico sin saber cuándo llegará éste a su destinatario (¿unos días?, ¿unos meses?, ¿varios años?), en una época en la que nos hemos acostumbrado a asumir que la comunicación es instantánea; requiere un cambio de mentalidad. Es preciso pararse a pensar en lo que estamos haciendo, y sopesarlo. ¿A quién se le envía un mensaje así? Desde luego, no uno urgente pero, ¿qué tipo de mensaje tendrá

⁵⁶⁹ El título es un juego de palabras intraducible. En inglés "*snail mail*", literalmente correo caracol, designa el correo postal o lento por oposición al e-mail, el correo electrónico o rápido.

⁵⁷⁰ El dúo está formado por Vicky Isley y Paul Smith, para más información consultar: <http://www.boredomresearch.net> Último acceso 20 de octubre de 2014.

⁵⁷¹ Otro juego de palabras. La expresión "*snail's pace*" es equivalente a la española "a paso de tortuga".

⁵⁷² <http://www.boredomresearch.net/realsnailmail.html> Último acceso 20 de octubre de 2014.

⁵⁷³ <http://www.realsnailmail.net/profiles.php> Último acceso 20 de octubre de 2014.

sentido dentro de unos meses, unos años, una década? Para entonces, ¿seguirá existiendo la dirección de correo electrónico del destinatario, o habrá desaparecido, como tantas otras páginas web⁵⁷⁴? Debido a ello, los artistas han considerado importante añadir un par de significativas frases a los términos de uso de su servicio de mensajería, entre los términos que prohíben utilizarlo para mandar spam, o su uso comercial:

Vd. entiende que un diminuto molusco será cargado con la tarea de remitir su mensaje y que le ha dado una consideración razonable a la valía de su mensaje. Vd. entiende que puede transcurrir un tiempo considerable entre el envío del mensaje y su recepción, y ha considerado las implicaciones de esto para Vd. y para el receptor⁵⁷⁵.

Lo cierto es que al diminuto molusco no puede importarle menos la información que lleva en el circuito que está pegado a su concha. Se limita a ir de un lado a otro de su pequeño jardín, alimentándose y atendiendo a sus otras necesidades y preferencias. Ocasionalmente, eso le llevará cerca del punto de recogida, y posteriormente, del de envío, y los correos electrónicos irán poco a poco siendo remitidos. Pero al ritmo, siempre lento, del caracol de turno. Con el tiempo, y según vayan acumulándose los envíos exitosos, se comprobará cómo algunos caracoles son más activos, o se desplazan más por el recinto, por lo que envían un mayor número. Mientras que otros tardan más en recogerlos y transportarlos, de modo que los movimientos y el proceso revelen la existencia de diferentes (aunque básicas) personalidades incluso entre meros caracoles. Pero, en general, todo sucederá a otro ritmo, más lento. Lo que nos vuelve a acercar a otros modos de percepción, a otros tipos de metabolismo, a otras perspectivas.

Otra artista que también ha explotado las actividades de los caracoles sería, de nuevo, la brasileña Rivane Neuenschwander. En el 2000, un par de años antes de *Love Lettering*, Neuenschwander recogió un cierto número de estos moluscos en una iglesia de Estocolmo, y produjo una serie de obras proporcionando papel de arroz a estos animales. La idea era que los caracoles se lo comieran y dejaran en él las huellas tanto de su proceso de alimentación como de sus plateadas estelas de baba, inequívocas señales de su paso por una superficie. A continuación, la artista montó los resultados sobre un fondo marrón y los enmarcó (*Carta Faminta*, carta hambrienta 2000) [Fig. 348]. Estas

⁵⁷⁴ Una cuestión de la que soy especialmente consciente, dados los años que he empleado en investigar para esta tesis, y el elevado número de páginas que anoté o guardé hace algunos años, y que ya no existen.

⁵⁷⁵ <http://www.realsnailmail.net/terms.html> Último acceso 20 de octubre de 2014. Traducción de la autora. Dada la formalidad de los términos de uso, he optado por el Vd. y la tercera persona.

obras, por su textura, contraste de tonos y accidentados y carcomidos contornos, se asemejan poéticamente a las "páginas de un atlas olvidado"⁵⁷⁶. Pero lo que aquí me interesa es su condición de testimonio de los movimientos de los caracoles, de su agencia, de sus gestos, actividades y trayectorias. Al igual que sucede con todas las obras que he ido abordando en esta sección.

En sus propuestas, Neuenschwander no se habría limitado a utilizar expresivamente y llamar la atención sobre la agencia y movimientos de un loro, de unos pocos peces, y de unos cuantos caracoles. También habría recurrido a unos insectos tan comunes y cotidianos, a la par que repletos de connotaciones, como las hormigas. Un ejemplo sería el vídeo *Contingent* (2008), un plano fijo acelerado de algo más de diez minutos de duración en el que se ve a un numeroso grupo de hormigas devorar e ir reduciendo paulatinamente los contornos de los continentes, en un mapa del mundo dibujado y coloreado (sobre un fondo liso y blanco) con una sustancia amarillenta que podría ser miel⁵⁷⁷ **[Fig. 349]**. Respecto a *Carta Faminta*, se repiten los temas de la alimentación y la geografía, así como la utilización de unos invertebrados. Con la diferencia de que aquí se les ve en movimiento, en lugar de contemplar el resultado y las trazas de sus actividades. La cámara permite asistir a su acción coordinada. De manera que la mayor concentración de insectos, algunos de ellos prácticamente inmóviles y centrados en su tarea, se da en los bordes y delinea las menguantes costas. Al mismo tiempo también se aprecia las idas y venidas de otros ejemplares, muy rápidas o muy lentas, que trazan trayectorias que se entrecruzan por toda la superficie de la lámina. Si en los vídeos de Easterson la cámara estaba atada a los animales y los seguía allí donde iban sumergiéndose en sus recorridos, en obras como ésta de Neuenschwander permanece fija de modo que podemos seguir con la mirada o con el dedo las estelas de los movimientos que las hormigas dibujan sobre el papel.

Además, como en este caso la geografía no ha sido inventada por unos caracoles sino que es perfectamente reconocible por los espectadores, surgen lecturas e implicaciones territoriales todavía más intensas. No en vano, con frecuencia las hormigas se han asociado con ejércitos, conflictos bélicos y escaramuzas de fronteras⁵⁷⁸. En este sentido, los espectadores se interesan por el destino de su país,

⁵⁷⁶ <http://www.walkerart.org/collections/artists/rivane-neuenschwander> Último acceso 20 de octubre de 2014.

⁵⁷⁷ Se puede acceder al vídeo aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=gurlpLOyubA> Último acceso 21 de octubre de 2014.

⁵⁷⁸ Esta cuestión se desarrolla extensamente en: Sleight, Charlotte. *Ant.* (Londres: Reaktion, 2004).

de su continente, y esperan delante del vídeo para ver cómo y cuándo éste desaparece ⁵⁷⁹ . En el proceso se produce un progresivo extrañamiento, según los cambiantes contornos empiezan a ser cada vez más escuálidos, más y más ajenos e irreconocibles, según las hormigas van desapareciendo de las zonas en las que ya no hay comida. Hasta que sólo quedan unas pocas islas desperdigadas, que se van ennegreciendo de hormigas al reducirse su tamaño. Mientras, el número total de insectos es cada vez menor. Finalmente, la última y diminuta isla es disuelta, las hormigas se dispersan, y el vídeo acaba con un fundido en blanco.

El vídeo podría dar lugar a múltiple interpretaciones, siendo una de las más recurrentes la de la desmedida explotación de los finitos recursos del planeta (incluidos los alimentarios), con las hormigas desempeñando el papel de los insaciables humanos. Por otra parte, el juego de palabras del título (contingente, continente) parece apuntar al hecho de que las actuales siluetas de los continentes, grabadas a fuego en nuestros cerebros, son en parte una posibilidad, un accidente. Y al mismo tiempo, apenas un instante congelado en el proceso de su deriva, impulsada por las fuerzas de las capas internas de la tierra. Todo un choque entre las inmensidades del tiempo geológico y nuestro propio tiempo, o el tiempo y el ritmo de las propias hormigas, aceleradas por el vídeo.

Sin embargo, si se dejan de lado el simbolismo y las metáforas, cobran protagonismo la agencia y movimientos de estos insectos sociales. Aunque han sido colocadas bajo los focos en un escenario planificado por la artista, las hormigas son las que determinan la forma en la que se van transformando y desapareciendo los continentes de miel del mapa y las que, en definitiva, ponen fin al vídeo. O las que, en ciertos momentos, se pasean por la lente de la cámara, o a eso deduzco que se deben las negruzcas y borrosas manchas que la cruzan en algunos segmentos. Asimismo, se puede elegir seguir el recorrido y acciones de una hormiga determinada (siempre que no sea de las más veloces), o interesarse por las conversaciones o encuentros químicos que probablemente se desarrollan entre los ejemplares cuyas trayectorias se cruzan. O incluso por el drama de lo que parece una hormiga muerta, cuyo cuerpo congrega a otros congéneres que lo desplazan de un lado a otro. De nuevo, el movimiento aparece como algo

⁵⁷⁹ Así ocurría en el Guggenheim de Bilbao entre los espectadores de varias nacionalidades, donde se exhibía el vídeo en el verano de 2011 como parte de la colección de de D. Daskalopoulos. Unos franceses a mi lado comentaban la situación de su país en el cambiante mapa que iban transformando las hormigas.

que deja huella, o que la borra, y que expresa y transmite modos de comportamiento, intereses y preferencias.

Contingent no sería la única obra en la que Neuenschwander habría recurrido a las hormigas. En *Quarta-Feira de Cinzas/Epilogue* (miércoles de cenizas/epílogo, 2006) [Fig. 350], un vídeo de casi seis minutos de duración realizado en colaboración con Cao Guimarães, se ve a una serie de hormigas transportando círculos de confeti de diversos colores por el suelo cubierto de hojarasca de un bosque o jardín:

Para esta absurda, hipnótica, tenuemente mágica representación de un logro épico en miniatura, Neuenschwander engatusó a las hormigas para que transportaran trozos de confeti en forma de disco, empapados en azúcar. El trabajo y la creación artística se vuelven intercambiables con la celebración: el título alude al carnaval, y la vivaz banda sonora es una samba interpretada con cerillas sobre una mesa. El vídeo se abre con una única hormiga arrastrando un trozo de confeti dorado, luego con otra hormiga con uno azul. Después vemos a dos luchando para conseguir agarrar algo de confeti y otro par riñendo acerca de su hallazgo. Más y más hormigas, y más círculos, se hacen visibles, algunos trozos de confeti están dispersos por el suelo y otros son ondeados como banderas al ser transportados de un sitio a otro. Las hormigas llevan a cabo proezas asombrosas - trepando a la carrera por empinados precipicios mientras cargan confeti con un tamaño diez veces superior al suyo. Finalmente vemos el destino de los insectos -una hendidura en la tierra- y a los coloridos discos desapareciendo entre sus sombras antes de un fundido en negro⁵⁸⁰.

Aquí, las hormigas en movimiento servirían otra vez de alter-egos de una humanidad en miniatura. Además de volver a recurrir a una sustancia dulce para conseguir lo que quiere de las hormigas (que transporten los círculos de confeti hasta el interior del hormiguero), la artista juega de nuevo con algunas de las metáforas que con mayor frecuencia se suelen asociar a estos insectos. Si *Contingent* emanaba una atmósfera militar o territorial, en el vídeo de *Quarta-Feira de Cinzas/Epilogue* el estereotipo de la hormiga trabajadora es deliberadamente saboteado mediante la utilización de los confeti y la referencia al carnaval en el título. El ambiente festivo contrasta con la personalidad seria y condescendiente que se le atribuye al personaje de la hormiga en la fábula en la que comparte protagonismo con la despreocupada cigarra, como si la una se hubiera transformado en la otra, o ambas se hubieran fusionado en una. De manera residual, quizás, también reaparecen las asociaciones territoriales y nacionalistas. Puesto que, tal y como se apunta en el fragmento de

⁵⁸⁰ Jones, Kristin M. "Rivane Neuenschwander". *Frieze* 104 (enero-febrero 2007). Disponible en http://www.frieze.com/issue/review/rivane_neuenschwander/ Último acceso 7 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

texto citado, se diría que las hormigas ondean el confeti por encima de ellas, como si se tratase de banderas multicolores. Una asociación de ideas que cobra más fuerza dada la relevancia del carnaval en el imaginario brasileño.

Precisamente, existe un vídeo unos años anterior al de Neuenschwander que, con un planteamiento similar, incide más en el simbolismo territorial y nacionalista de las imágenes. Se trata de *Coexistencia* (2003), de unos cinco minutos y medio de duración, creado por la artista panameña Donna Conlon. En esta ocasión, las hormigas filmadas son identificadas por la artista como hormigas arrieras, un género de hormigas americanas que se caracteriza por alimentarse de un hongo que ellas mismas cultivan dentro de su hormiguero, en un habitáculo que preparan y llenan con trocitos de hojas. Y es de este comportamiento del que Conlon se sirve para lograr el efecto que busca. En concreto, el de una marcha o manifestación en el que las hormigas, desplazándose por el suelo de la selva y con sus sonidos como banda sonora, portan fragmentos de hojas recortadas. Algunos de los cuales aparecen pintados con las banderas de determinados países, y otros con el símbolo de la paz⁵⁸¹ **[Fig. 351]**.

En la página web de la artista, la frase que acompaña a la obra es una del Primer Ministro indio Jawaharlal Nehru: "La única alternativa a coexistencia es codestrucción [sic]". Que, sumada a los símbolos de la paz que portan los insectos, parece convertir a las hormigas en activistas que reivindican la concordia y el entendimiento entre los pueblos, en un desfile que recuerda al que abre y cierra los Juegos Olímpicos. Se genera, pues, una tensión entre esta proyección pacifista y conciliadora de la que se dota a las hormigas, y su caracterización habitual como insectos implacables y belicosos, que incluso atacan hormigueros vecinos para hacerse con hormigas esclavas que se ocupen de los trabajos de la colonia⁵⁸². Unas tendencias bélicas que ya se pretendían retratar (y filmar), en las primeras décadas del siglo XX, en cortos documentales como *The Battle of the Ants* (1922). Una película de doce minutos de duración en la que Geoffrey Barkas había recogido la "batalla" librada entre las colonias ocupantes de dos hormigueros distintos, dentro de la pionera serie documental británica *Secrets of Nature*.

⁵⁸¹ Se puede acceder al vídeo completo en la página web de la artista:

<http://www.donnaconlon.com/?p=412&lang=es> Último acceso 7 de noviembre de 2014.

⁵⁸² En esto se mezcla la observación científica de los comportamientos de las hormigas con las proyecciones humanas sobre su implicación y significado. Así como su lectura desde un punto de vista moral.

Asimismo, la sucesión de las diferentes banderas (que representan a un total 46 naciones, la mayoría de ellas más periféricas que centrales en el actual esquema del mundo), está influida y en parte determinada por la agencia de las hormigas⁵⁸³. Puesto que son estos insectos quienes deciden qué hojas transportar. Y al igual que pasaba con el grado de lentitud con la que eran enviados los mensajes por los caracoles empleados por boredomresearch, son las hormigas las que propician los diversos encuentros y desencuentros geopolíticos que ocurren durante su marcha. Aunque en ocasiones también se aprecie la intervención de la mano, y la agencia, de la artista a través del montaje. Como en la edición que provoca, corte mediante, que la aparición de la bandera de Estados Unidos sea inmediatamente seguida por la de Cuba. En cualquier caso, estos encuentros y desencuentros van dibujando incógnitas y reflexiones acerca de las buenas o malas relaciones establecidas entre los diferentes países. En conjunto, se produce una mezcla de agencias, de determinación y azar (según la perspectiva desde la cual se mire), repartida entre las decisiones y planteamientos de la propia artista y los de las criaturas cuyas acciones y movimientos ha escogido para expresarse. Como Conlon, los artistas cuyas obras he ido abordando, recurren a los movimientos de ciertos animales como vehículo para manifestar algo. Lo cual conlleva, de manera inevitable, que dichos animales se expresen también al margen de, o conjuntamente con, lo que pretenden los artistas implicados, que sus agencias confluyan o diverjan respecto de las intenciones humanas.

La exploración de la asociación de las hormigas con lo territorial y lo nacionalista no acabaría en absoluto aquí. En particular, existe otro conjunto de obras que desarrollan de manera muy destacada la vinculación de estos himenópteros con territorios y banderas, y que a su vez los vincula con las huellas físicas dejadas por sus trayectorias y movimientos. Es el caso de la serie *Ant Farm Project* (proyecto granja de hormigas), concebida por el artista japonés Yukinori Yanagi. Dentro de las tres secciones de este proyecto destacaría *The World Flag Ant Farm* (la granja de hormigas de banderas del mundo), que incluiría múltiples piezas, la pionera de las cuales es de 1989⁵⁸⁴. Esta primera versión, titulada *American Flag Ant Farm*

⁵⁸³ En la parte central del vídeo los cortes y cambios de plano son frecuentes (y de este modo intervienen, por tanto, en las decisiones tomadas por las hormigas. Pero en la parte inicial hay un plano fijo de aproximadamente un minuto de duración.

⁵⁸⁴ Las diferentes versiones de ésta y las otras dos secciones del proyecto se pueden consultar en la página web del artista: http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject_eng.html Último acceso 7 de noviembre de 2014.

(1989), consistió en una pequeña granja de hormigas dividida en dos paneles **[Fig. 352]**. Básicamente, se trataba de la modificación y expansión de una granja de hormigas de la marca de juguetes Uncle Milton⁵⁸⁵. Ésta se había incluido en una caja transparente mayor, con la bandera estadounidense realizada con arena coloreada en un lado, y una especie de panel explicativo del otro en el que se incluían algunas imágenes (un dibujo de un hombre manejando una granja de hormigas, una diana, un Mickey Mouse, una fotografía de una hormiga), algunas anotaciones, y el propio juguete original. Las dos partes estaban conectadas por un par de tubos de plástico (incluidos en el set comercializado por Uncle Milton), de modo que las hormigas pudieran ir y venir libremente entre uno y otro lado. Ahí es donde residía la clave de la obra. Pues una vez que se les proporcionaba este hábitat lo que las hormigas hacían era excavar sus túneles por el interior de la arena que conformaba la bandera de Estados Unidos, y trasladar los granos coloreados a la otra parte, dejándolos depositados en la forma de una amalgama multicolor dentro del juguete-granja propiamente dicho. Una vez que las hormigas habían realizado su cometido, eran desalojadas de la que había sido su residencia de manera temporal, y el resultado se consolidaba y se hacía definitivo mediante la utilización de un pegamento.

¿Por qué hormigas? ¿Por qué una bandera de Estados Unidos? La respuesta a la primera pregunta es más compleja, y presenta diversos niveles que iré abordando poco a poco según analice las diferentes obras de Yanagi. Pero la respuesta a la segunda se explica, en gran parte, debido a los estudios que el artista había emprendido en una universidad estadounidense. En concreto, en la de Yale, donde acudió en 1988, tras formarse como pintor al óleo en la Universidad de Arte de Musashino, en Tokio⁵⁸⁶. A pesar de su formación "clásica", las posibilidades artísticas más convencionales no satisfacían al artista, y desafió lo que se esperaba de él. Primero, creando para su graduación en Musashino una escultura a base de marcos en lugar de una pintura⁵⁸⁷. Y al año siguiente, quemando todas las pinturas que había

⁵⁸⁵ El modelo utilizado por Yanagi todavía está a la venta y sus características se pueden consultar aquí: http://unclemilton.com/ant_farm/ Último acceso 7 de noviembre de 2014. Además de la cajita transparente en sí, rodeada por plástico verde, el modelo incluye un perfil de edificios y árboles que evocan la típica granja estadounidense, granero y molino de viento para extracción de agua incluidos.

⁵⁸⁶ La información básica acerca del artista y su formación se puede consultar en su página web, aunque algunas secciones parecen no haber sido actualizadas en los últimos años: http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html Último acceso 10 de noviembre de 2014.

⁵⁸⁷ A pesar de que se le había advertido de que debía trabajar sobre una superficie plana, y utilizar pinturas al óleo: Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". *Yukinori Yanagi / MATRIX 128*. (Hartford: Wadsworth Atheneum, 1995): 4. Documento disponible en:

realizado durante su formación, para a continuación exhibir las cenizas en una galería de Tokio, metidas en grandes cajas de madera que estaban acompañadas de otra más pequeña, transparente, en la que había tierra y hormigas. Todo ello bajo el título de *Ground Transport Project*⁵⁸⁸ (1985). Como veremos, la vinculación de Yanagi con estos insectos era muy anterior. Pero ésta fue la primera vez que recurrió a las hormigas en un contexto artístico, con una intención expresiva y representativa del momento personal que estaba atravesando:

[Tenía el sentimiento del] estar atrapado en una gigantesca bandera japonesa, en una jaula, ¡sepultado por la identidad nacional! Al tercer año de carrera, caí en la cuenta de que era justo como las hormigas dentro de la caja de cristal, trabajando en un área limitada. Me impulsó el deseo irresistible de salir del gueto llamado Japón⁵⁸⁹.

Por lo que decidió a marcharse a Estados Unidos. A lo largo de su trayectoria, una de las preocupaciones más constantes de Yanagi ha sido la de ir abriéndose nuevas perspectivas, localizando y derribando las barreras de lo que sucesivamente ha ido calificando como guetos: el gueto japonés (el identitario, pero también el de la educación japonesa, así como el de su sistema del arte⁵⁹⁰), el gueto estadounidense, el gueto del mundillo y del mercado artístico internacional... Pero también de la propia perspectiva del ser humano. De ahí que se fijara en pequeñas criaturas como las hormigas, y en la visión del mundo que éstas podían tener. Hasta el punto de considerar a las hormigas sus "amigas", desde pequeño y junto con otros insectos, como sucede con muchos otros niños japoneses⁵⁹¹. Incluso como sus colaboradoras, ya desde esa época tan temprana:

Crecí en el campo. Mis juguetes eran insectos, peces, pájaros. Me gustaba mirar sus hábitos y actividades. Jugaba con insectos, especialmente la hormiga. Es un animal familiar para mí. Hacía granjas de hormigas, recogía larvas de polillas en su fase de pupa y las alimentaba con dinero en la forma de

<http://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-128.pdf> Último acceso 10 de noviembre de 2014.

⁵⁸⁸ Ibíd., y Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". *In the making: creative options for contemporary art*. (Nueva York: Distributed Art Publishers, 2003): 239.

⁵⁸⁹ Palabras de Yanagi citadas en: Ibíd.

⁵⁹⁰ Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". op. cit., 5-6.

⁵⁹¹ La popularidad de los insectos entre los niños japoneses es notable, y es frecuente que jueguen con ellos, y verles en parques y jardines con redes o incluso con pequeñas jaulas en las que pasean a sus amigos. Durante mi estancia en Japón, que coincidió con las vacaciones de verano infantiles, tuve la oportunidad de visitar una exposición acerca del Fabre entomólogo (Jean-Henri) y el Fabre artista contemporáneo (Jan), que había sido especialmente pensada para que la visitaran los niños, en atención de sus intereses entomológicos: *Le monde des souvenirs entomologiques par Fabre*. (Tokio: I.D.F., 2008).

billetes⁵⁹² de antes de la guerra que mi abuela me daba. Me gustaba mirar cómo tejían capullos que estaban hechos de dinero. También hice mapas desde la altura de los ojos de una hormiga, mostrando una piedrecita como una montaña enorme, y las hierbas como bosques⁵⁹³.

O el mismo evento, referido a otra persona con motivo de una exposición enfocada en cuestiones militares:

Hace años, cuando tenía siete u ocho años, el artista cogió los vales militares de su abuelo, los rompió en pequeños pedazos, y le dio los trozos a una oruga de saquito que tenía en un bote para ver si la oruga hacía un saquito con los fragmentos de papel. Yanagi suelta una risita, y comenta que ésta fue probablemente su primera obra de arte. Sin mucho esfuerzo, Yanagi, un artista nacido en 1959, muchos años después de la II Guerra Mundial, creó esta obra conjunta con el pequeño animal- que en aquel entonces era una parte muy importante de su vida personal- y de este modo transformó ligeramente estos indudablemente desvaídos objetos, recuerdos de la II Guerra Mundial. Un evento que debió haberle parecido historia antigua a un niño⁵⁹⁴.

Así pues, las concepciones derivadas de la propia condición humana, características físicas incluidas, eran parte de las limitaciones y barreras que Yanagi quería superar. Junto con muchas otras sociales, culturales, o relacionadas con la identidad nacional o la que definía al grupo al que se pertenecía en un determinado momento. Por otro lado, pero también en relación con todo lo anterior, no era menor la preocupación de Yanagi por cómo se enmarcaban o presentaban las relaciones geopolíticas entre los diferentes países. O cómo se recordaban o distorsionaban éstas, o los relatos de las guerras, en función del país en el que se concibiesen o recreasen. Debido a ello, ese gesto temprano del artista de proporcionar recuerdos de guerra a la oruga como material se muestra desafiante e incluso sacrílego hacia determinados símbolos institucionales o identitarios, y al tiempo conciliador en su búsqueda de una colaboración que podía acercarle a las perspectivas de otras pequeñas y ajenas criaturas. Según esto, no resulta de extrañar que Yanagi llegue a destacar humorísticamente su

⁵⁹² En el original se lee “*paper bills*”, que también se podría traducir por “facturas”. En realidad, se trataba de vales o pagarés militares, emitidos para tener más control sobre los pagos en tiempos de guerra.

⁵⁹³ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 239. Traducción de la autora.

⁵⁹⁴ Mizusawa, Tsutomu, y Yukinori Yanagi. *Yukinori Yanagi Pacific*, (Tokio: Fuji Television Gallery, 1997). Traducción de la autora. Aunque la información fundamental ofrecida por ambas citas es muy similar, recojo aquí ambas por sus detalles y porque me parece interesante cómo el mismo recuerdo ha sido modelado de manera diferente para hacerlo encajar en dos contextos diferentes. Bien destacando los elementos que muestran cómo de niño el artista también huía de las perspectivas impuestas y cuestionaba los símbolos institucionales, bien llevando la anécdota a un contexto más militar y bélico.

iniciativa infantil como su primera obra de arte, y que posteriormente haya construido sobre ella un entramado más variado y complejo.

A su llegada a Estados Unidos, a finales de la década de los ochenta, Yanagi retomó sus experimentaciones infantiles con las granjas de hormigas, recurriendo a un juguete estadounidense (la mencionada granja Uncle Milton) que es bastante probable que también hubiera utilizado durante su infancia en Japón⁵⁹⁵. Lo que dio como resultado ese primer ejemplo, ya mencionado, de *American Flag Ant Farm* (1989). Al igual que de niño había cuestionado algunos símbolos patrios proporcionándoselos como alimento a una oruga, ahora repetía algo similar con la bandera del país que le había acogido, que se veía horadada y deteriorada por los túneles excavados por diminutas criaturas, las hormigas. Después de todo, "las hormigas no saben nada de fronteras nacionales"⁵⁹⁶, ni de banderas. De igual forma que a las abejas de Mark Thompson no les importaba que la ciudad de Berlín estuviera dividida en dos por un muro, y se alimentaban de las flores que había a uno y otro lado del mismo. Como anécdota, a Yanagi el desafío o crítica que implicaba su obra no le supuso demasiados problemas en Nueva York. Pero, durante una exposición que realizó en la región del Medio Oeste del país, su "osadía" provocó que algunos veteranos rodearan el museo exigiendo que se cancelara la muestra, debido a la ofensa que ésta suponía a la bandera estadounidense⁵⁹⁷. Reacción que viene a demostrar la fuerza que todavía emanan estos símbolos identitarios, y que probablemente estaba avivada por la nacionalidad del artista.

Tras el avance que estaba contenido en *American Flag Ant Farm*, Yanagi emprendió un proyecto mucho más ambicioso, en el que aludía a un mayor número de países: *The World Flag Ant Farm* (la granja de hormigas de banderas del mundo, 1990) [Fig. 353], título éste que usa el artista para referirse, en conjunto, a la sección de su proyecto de granjas de hormigas centrada en las banderas de diversos países, en solitario o reunidas por áreas. En *The World Flag Ant Farm*, en lugar de sólo dos compartimentos transparentes conectados por tubos, Yanagi

⁵⁹⁵ De hecho, y como se detalla en un documental, al parecer las granjas de hormigas Uncle Milton fueron uno de los pocos juguetes estadounidenses que se comercializaron con éxito y de manera continuada en el país nipón, de acuerdo con los gustos entomológicos de los niños japoneses: "UNCLE MILTON'S ANT FARM: History of the Classic Ant Farm Toy". <https://www.youtube.com/watch?v=6lozuWknXmA> último acceso 22 de octubre de 2015.

⁵⁹⁶ Declaración de Yanagi citada en: Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". op. cit., 4.

⁵⁹⁷ Okabe, Aomi. "Yukinori Yanagi Interview". 8 de agosto de 2007. http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/yanagi_yukinori/english.html Último acceso 11 de noviembre de 2014. Versión en inglés traducida por Akihiko Sugiura.

expuso un total de 180⁵⁹⁸, ordenados en una matriz de siete filas y veintiséis columnas. Compartimentos de los que unos 170 se correspondían con banderas de diversos países representadas por medio de arena teñida⁵⁹⁹. El resto eran cajas vacías, que cumplían la función de servir de depósito de los granos de arena que las hormigas iban trasladando de un lado a otro, según iban excavando sus túneles. Y que por lo tanto, se irían llenando progresivamente, capa a capa, con una amalgama multicolor, resultado de la actividad de los insectos.

El planteamiento de la obra parece plenamente congruente con el momento personal experimentado por Yanagi, así como con el momento histórico y político vivido a nivel global en aquellos años. Al recordar aquella época de finales de los años ochenta y principios de los noventa, que identifica como uno de los dos puntos clave de su carrera (debido a su salida de Japón), el artista explica:

Era el momento de la disolución de la Unión Soviética, de la caída del Muro de Berlín, y la Guerra del Golfo se había extendido desde finales de los ochenta a mediados de los noventa. Las fronteras del poder político parecían desmoronarse. El hasta entonces incuestionable marco de una nación pasó a ser muy inestable. Así que las obras eran mi observación del mundo lejos de casa⁶⁰⁰.

De niño, y a pesar de vivir en una isla (Kyushu) en la que apenas era consciente de las fronteras nacionales, y se admitía a regañadientes la existencia de otras realidades y naciones vecinas, Yanagi se había visto ocasionalmente forzado a reconocer la presencia de otro mundo cercano por los desechos que llegaban hasta la orilla, impresos con caracteres coreanos⁶⁰¹. Seguramente, ya entonces se sentía fascinado por las conexiones, los intercambios entre lugares, culturas, naciones, comunidades. Pero lo que en 1989 tenía delante era más grande, y abarcaba más de una frontera. Ante el artista se abría un universo nuevo, múltiples posibilidades. En parte, porque se estaba enfrentando a otras maneras de ver lo que le rodeaba, desde fuera del

⁵⁹⁸ Así se recoge en la página web del artista, aunque es posible que la cifra sea aproximada y se trate de 179, o que varíe ligeramente en función de la manera en la cual las versiones de la obra son expuestas. http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject01_view_eng.html Último acceso 11 de noviembre de 2014. En la fotografía de la web, del total de 182 “huecos” de la obra consolidada, tres están ocupados por pequeñas pantallas que muestran la actividad de las hormigas que construyeron los túneles, con lo cual son 179 los paneles o cajas de plástico.

⁵⁹⁹ El número de 170 está próximo a los 159 países miembros que conformaban la ONU en 1990, cifra que en los años siguientes fue aumentando, y a la que Yanagi debió de sumar algunos otros.

⁶⁰⁰ “柳 幸典：「六本木クロッシング 2013 展」アーティストインタビュー (9) ”. *Mori Art Museum*. <https://www.youtube.com/watch?v=dtGJaQmK3eY> Último acceso 11 de noviembre de 2014. Traducción de la autora. A este momento internacional se le suma la muerte del emperador Hirohito en 1989 (también emperador durante la II Guerra Mundial). Una muerte que puso fin a la era Showa.

⁶⁰¹ Weintraub, Linda. “Obeying Ants: Yukinori Yanagi”. op. cit., 239.

archipiélago japonés. Y en parte, porque la dinámica que había regido el mundo durante las largas décadas de la Guerra Fría estaba comenzando a diluirse⁶⁰². Lo cual convertía a ese momento en apropiado tanto para la crítica y el cuestionamiento de lo establecido como para dar rienda suelta a las fantasías de una potencial armonía global. Para ello, Yanagi habría recurrido a las hormigas, a sus túneles y a sus movimientos, a las diversas connotaciones que acarreaban y a sus actitudes.

En este sentido, cuando exponía símbolos humanos como las banderas a las acciones y decisiones de las hormigas, el artista reivindicaba que los insectos no sólo los deshacían o corroían poco a poco, sino que estaban creando nuevas banderas al trasladar uno a uno los granos de arena que los conformaban, y depositarlos en los espacios vacíos que habían sido preparados para ello **[Fig. 354]**. Banderas multicolores, en apariencia más caóticas y desordenadas, a la par que más difícilmente reconocibles. Pero también banderas universales, híbridas, mixtas, conformadas granito a granito por la suma de los colores del resto de las banderas oficiales⁶⁰³: "Las banderas pasarán a estar entremezcladas, su símbolo reconocible se disolverá y evolucionará hacia una bandera universal⁶⁰⁴". En lo que constituiría un laborioso proceso que, llevado a cabo por las hormigas, se erigiría en un convincente paralelismo del emergente, y cada vez más veloz, tránsito global que por aquel entonces empezaba a dejar una huella considerable en el mundo. Tal y como Linda Weintraub afirma, de manera entusiasta y optimista, en su análisis de esta obra de Yanagi:

Al igual que refugiados, turistas, exploradores y emisarios, [las hormigas] viajaban de nación a nación. Según cruzaban estas "fronteras", arrastraban partículas de arena coloreada con ellas, mezclando los granos de una bandera con los granos de las otras, ilustrando la enorme fuerza de los muros para desestabilizar poderosas instituciones. [...] Gradualmente, las muy diferenciadas banderas se mezclaron de la misma manera que la

⁶⁰² Algo que complicaba la labor de Yanagi si quería estar al día en cuanto a las banderas que iba a incluir en su obra. Lo que en un determinado momento era un hecho político cierto, desaparecía al día siguiente cuando un muro caía, o se deshacía una unión de repúblicas. De este modo, su granja de hormigas de banderas mundiales es un instante congelado de la realidad política de un pasado cercano que contiene, por ejemplo, dos banderas de repúblicas alemanas en lugar de una sola. Lo cual no socava las intenciones de la obra, sino que refuerza su mensaje acerca de la irrealidad y materialidad ilusoria y efímera de cosas como las fronteras, o las definiciones de las naciones.

⁶⁰³ Esta cuestión, junto a la elaboración de una de las granjas de banderas (*Pacific: The Ant Farm Project*, 1996), es detallada por la colaboradora de Yanagi, Motoko Cho, en una presentación ante el público australiano con éste presente: "Yukinori Yanagi: Artist Talk". *QAGOMA*, 27 de septiembre de 1996. <http://tv.qagoma.qld.gov.au/2012/11/08/apt2-yukinori-yanagi-artist-talk/> Último acceso 11 de noviembre de 2014.

⁶⁰⁴ Palabras de Yanagi citadas en Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". op. cit., 4.

gente fluye a través de las fronteras llevando con ellos aspectos de sus culturas nativas⁶⁰⁵. [...]

Una vez que las fronteras nacionales son ignoradas, las personas son liberadas de las influencias políticas opresivas. Son finalmente libres para perseguir visiones personales. De hecho, el mundo contemporáneo parece evolucionar en esta dirección. La coexistencia de una mezcla de razas y culturas caracteriza cada vez más las naciones del mundo, disminuyendo la influencia del lugar en la determinación de los valores de la gente. Por añadidura, las nuevas tecnologías no respetan las fronteras. Como resultado, las vallas y las señales de "prohibido el paso" ya no contienen la experiencia humana⁶⁰⁶.

Otra cuestión que recorrería por completo *The World Flag Ant Farm* sería la tensión que desarrolla entre los conceptos de identidad individual y comunitaria. Con sus declaraciones, Yanagi enmarca la gigantesca granja de hormigas como si fuera un desafío individual a la comunidad y a sus instituciones. Y en cierto modo lo es, como creación personal de un individuo, de un artista, que pretende expresar un mensaje crítico. Pero, simultáneamente, dentro de la obra anida otra comunidad, casi hasta podría decirse que otra "institución": la colonia de hormigas, que es la que en el fondo marca la diferencia. La acción de una única hormiga, que podría equipararse a la de una única persona que formara parte del tránsito global, podría pasar desapercibida. Unos pocos granos menos de aquí, unos pocos granos de más allá... Pero resulta imposible pasar por alto el efecto de las actividades de todos los insectos en conjunto. Tanto por las transformaciones que ejercen sobre las banderas existentes (vaciándolas y destruyéndolas de manera parcial), como por las nuevas realidades que crean con esa materia prima. Diseños en los que se advierten otros patrones, más difusos pero también reconocibles: capas de colores entreveradas, cúmulos de arena en diversos puntos, montones o diferentes perfiles. Desde este punto de vista es relevante que todo esto se deba al trabajo de hormigas, de insectos sociales, y no de otras criaturas. Puesto que, si se tiene en cuenta tanto el comportamiento y la biología de esta familia de artrópodos como los valores que se les asocian en muchas culturas, es difícil separar a una hormiga de su comunidad, de su colonia. Por lo tanto, pretender utilizarla como ilustración del individuo que se libera de las cadenas que le atan a un grupo o realidad, genera una tensión entre lo individual y lo colectivo, entre ambos tipos de identidades.

⁶⁰⁵ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". op. cit., 240-43. Su análisis e interpretación de ésta y otras obras de Yanagi utilizando hormigas se centra en el tránsito y la transformación, además de en la tensión que se desarrolla entre la búsqueda de la propia identidad y la identidad de la comunidad o grupo al que uno pertenece.

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, 240.

De ahí la paradoja, y la complejidad contenidas en esta instalación de Yanagi. Unos rasgos que interpreto como representativos de sus propias luchas, y de las contradicciones internas a las que se ha ido enfrentando para poder definirse, reconociéndose a sí mismo incapaz de escapar completamente de la influencia de los grupos o comunidades a los que pertenece, en las que se ha formado como persona. Sobre todo, de su identidad japonesa: "Mis obras son fronteras que he tenido que cruzar o barreras que he afrontado al intentar definirme a mí mismo como japonés ⁶⁰⁷". En este contexto, la metáfora que se desencadena por la presencia de las hormigas es especialmente pertinente, dada la tendencia de determinadas culturas asiáticas a primar el bienestar del colectivo frente al del individuo; aun a costa de coartar la libertad o iniciativa de este último. En el caso de Japón, se sumaría además el tópico o estereotipo de la laboriosidad de sus ciudadanos, que en ocasiones ha llevado a alabarlos o caricaturizarlos como hormiguitas ⁶⁰⁸. De ahí que las hormigas sean los insectos indicados para encarnar estas tensiones entre lo individual y lo colectivo, singularmente presentes en la cultura japonesa, y una de las preocupaciones destacadas de Yanagi.

En línea con lo anterior, y siguiendo los impulsos que le llevaban a cuestionarse toda herencia cultural, social, política e identitaria recibida, una de las primeras cosas que hizo el artista al establecerse en Yale fue interesarse por cómo se recogía y reflejaba el pasado político de su país, Japón, en la biblioteca de la universidad ⁶⁰⁹. Asimismo, uno de los primeros choques que conllevó su estancia en el país fue observar que "la afluencia de personas de diversas nacionalidades, razas y religiones es la base sobre la cual nació Estados Unidos ⁶¹⁰". Lo cual, sin duda, estaría detrás de la vocación internacionalista detrás de *The World Flag Ant Farm*, y representaría todo un contraste con la pretendida uniformidad racial y cultural japonesa. Una homogeneidad construida a lo largo de siglos en los que se había obstaculizado, negado o minimizado la influencia e implicaciones de las migraciones e intercambios con el exterior del archipiélago ⁶¹¹, lo cual se agudizó durante los años previos y en el transcurso de la II Guerra Mundial, con instancias como el culto a la

⁶⁰⁷ Ibíd.

⁶⁰⁸ Sleigh, Charlotte. *Ant. op. cit.* 139-41.

⁶⁰⁹ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". *op. cit.*, 240.

⁶¹⁰ Declaración de Yanagi citada en: Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". *op. cit.*, 6.

⁶¹¹ El propio Yanagi explica que en Japón el "afuera" no se refiere sólo a lo que queda más allá de las fronteras. También habría un "afuera" interior, formado por personas que han nacido en Japón, que en otros países no serían considerados extranjeros: personas de ascendencia china o coreana, el pueblo Ainu, o el de Okinawa: Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". *op. cit.*, 239.

divinidad del emperador. Y que posteriormente se transmitió o permeó, al menos parcialmente, al género del *Nihonjinron* y a la interpretación desvaída y desdibujada de la responsabilidad japonesa en los acontecimientos de dicho conflicto bélico. Debido a esto Yanagi, hijo de un soldado que se ofreció como voluntario para ser piloto kamikaze, también dedicó su tiempo en la biblioteca a estudiar la versión occidental de la II Guerra Mundial, para compararla y contrastarla con la historia que a él le habían transmitido. Y reflexionar así sobre asuntos como la obediencia ciega que muchos japoneses había profesado al emperador, debido a su presunta divinidad:

Todas estas personas murieron por el emperador porque pensaron que era un dios, y luego resultó que era un pequeño hombre con una voz normal⁶¹².

Tras la repercusión de *The World Flag Ant Farm*, que fue incluida en la sección Aperto de la Bienal de Venecia comisariada por Achille Bonito Oliva en 1993⁶¹³, Yanagi empezaría a aplicar la recién desarrollada fórmula a otros contextos geopolíticos, en función de las exposiciones en las que iba participando o de los encargos que iba recibiendo. Por ejemplo, en 1991 realizó una versión de la obra centrada en Asia (*The World Flag Ant Farm 1991: Asia*), limitada a las banderas de 23 países del continente, más una cajita central en la que las hormigas depositaban la arena de todas las anteriores⁶¹⁴ [Fig. 355]. Ese mismo año hizo otra bajo el título *The 38th Parallel* (el paralelo 38, 1991), que fue exhibida en Corea del Sur y que hacía referencia a la zona desmilitarizada que la separaba de Corea del Norte⁶¹⁵. De hecho, la granja de hormigas mostraba las banderas de ambos países, cada una en una de las paredes de una esquina, y con otra cajita alargada del

⁶¹² *Ibíd.*, op. cit., 240. Yanagi parece aludir al mensaje del emperador que anunció la rendición en la II Guerra Mundial, y que provocó un gran impacto al ser la primera vez que los japoneses oían su voz, dado el misterio del que se había rodeado su presunta divinidad.

⁶¹³ En algunos sitios se afirma que Yanagi fue galardonado en la Bienal, pero no aparece en la lista de premiados por la organización. En otro lugar, se dice que recibió el premio Swatch. En la web del artista no se especifica nada, pero su participación se incluye dentro de la sección de galardones: Miller-Keller, Andrea. "Yukinori Yanagi / MATRIX 128". op. cit., 7.

<http://www.labiennale.org/en/art/history/premi.html?back=true>;

http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html Último acceso 12 de noviembre de 2014.

⁶¹⁴ Para hablar de las versiones de la obra, utilizo las listadas en la página del artista entre 1989 y 2001: http://www.yanagistudio.net/works/antfarmproject01_view_eng.html Último acceso 12 de noviembre de 2014.

⁶¹⁵ La bandera de Corea del Norte no se incluía en la granja de hormigas dedicada a Asia de 1991, quizás por tomar como referencia a alguna institución internacional que no contaba con el país totalitario entre sus miembros. Las constelaciones de países a las que Yanagi alude con sus banderas son un reflejo de las volátiles relaciones bilaterales establecidas entre las naciones a las que representan, que a pesar de que intentan hacerse pasar como sólidas e inmutables, evolucionan y cambian de un momento a otro, de un año a otro, desmoronándose como muros de arena perforados por minúsculas hormigas.

lado de Corea del Sur para recibir la arena transferida por las hormigas desde los cuatro tubos que las conectaban⁶¹⁶. Debido a lo sensible del tema, y a su no demasiado bien vista nacionalidad japonesa, Yanagi fue "advertido por las autoridades y deportado"⁶¹⁷.

Esta problemática pieza fue seguida por otra con los (entonces) doce países de la Comunidad Europea y una estructura similar a la empleada para Asia (*EC Flag Ant Farm*, 1992). Sucesivamente fueron apareciendo otras que desplegaban diferentes áreas geográficas o de influencia, como América, el Pacífico, el Atlántico, Eurasia... algunas de las cuales reflexionaban sobre temas como el colonialismo, al mezclar las naciones pertenecientes a esas zonas con las que las habían colonizado. Lo cual traía una confluencia de términos interesante, una vez que en la obra estaba implicada una "colonia" de hormigas. Otras piezas, siguiendo con la cuestión colonial, compilaban todas las banderas que lucían la Union Jack británica, o que reunían a las extintas quince repúblicas de la Unión Soviética. De entre todas ellas, destaca en particular la que conectaba a Japón y a Estados Unidos, los dos países que más habían marcado a Yanagi, y entre los que había dividido su carrera. A la par, ambos estaban vinculados de manera inextricable debido a lo sucedido durante la II Guerra Mundial y a los años de ocupación estadounidense que siguieron a ésta. Un periodo que supuso importantes cambios en lo político, económico y social. Así como la imposición de una nueva constitución en la que la que al emperador se le asignaba un carácter meramente simbólico, para contrarrestar los excesos cometidos en nombre de su presunta divinidad.

Así pues, *Pacific* (1997) sería probablemente una obra un tanto más autobiográfica que el resto de granjas de hormigas [**Fig. 356**]. En esta ocasión, los insectos no habrían sido los únicos en ir y venir entre los dos países, o al menos, entre sus correspondientes símbolos. Puesto que el mismo Yanagi había emprendido ese recorrido, conceptual y físicamente, a lo largo de su trayectoria. Por encima de todo, en los dos momentos que señala como claves para su carrera. El primero, ya destacado, el punto en el que abandonó Japón para formarse en Yale y desarrollar algo más de una década de trabajo en el país norteamericano. Y el segundo cuando, desencantado con la realidad estadounidense y con el mercado del arte, regresó a Japón para

⁶¹⁶ Yanagi rehizo la obra en 1995 con el título *DMZ* (siglas de zona desmilitarizada), en la que la caja vacía estaba situada en la propia esquina. Más adelante haría otra de temática similar con las "dos Chinas", Taiwan y la República Popular China (*Two China*, 1997).

⁶¹⁷ Okabe, Aomi. "Yukinori Yanagi Interview". op. cit.

desarrollar proyectos artísticos en la periferia, en pequeñas islas⁶¹⁸ y otros lugares abandonados⁶¹⁹. Al igual que había detectado y confrontado los guetos japoneses, acabó haciendo lo mismo con los estadounidenses. Así como con los del sistema y el mercado del arte, que tenían su capital en la ciudad en la que durante un tiempo había fijado su estudio, Nueva York.

Creo que la expresión individual siempre está controlada de alguna manera por todo estado-nación. Por ejemplo, en los Estados Unidos, el cuestionamiento acerca de las bombas de Hiroshima/Nagasaki es tabú y está controlado. Lo que pretendo hacer mediante mi trabajo, ocupándome de asuntos relacionados conmigo mismo, es sugerir e investigar los asuntos que son universales para cualquier estado-nación moderno⁶²⁰.

De hecho, dadas sus obras, sus intenciones, y su nacionalidad, Yanagi se encontraba con resistencias y malentendidos cuando trataba de iniciar un diálogo o reflexión artística sobre estos temas. Por ejemplo, como cuando un veterano acudió a una conferencia que el artista estaba impartiendo en Nueva York acerca de un proyecto sobre la bomba atómica, y toda la discusión se desplazó hacia el tema de si había estado bien o mal lanzar las bombas. Como si la motivación fundamental del artista hubiera sido la de buscar una justificación, o la reparación de un agravio, cuando sus preocupaciones eran otras⁶²¹. Por otro lado, con respecto al sistema y mercado del arte, un Yanagi volcado (junto con su estudio y colaboradores) en sus proyectos periféricos, ha declarado recientemente:

Tengo dudas acerca de la naturaleza del mundo del arte, los museos, y el mercado del arte. Cuando vivía en Nueva York, y estaba en el centro del mundo del arte, pude ver cómo obras de arte se vendían a precios escandalosos. Pero también sentí que mi espíritu artístico había empezado a disolverse. Me preguntaba cuál era la mejor manera de vivir una vida siendo honesto con mi espíritu. Fue entonces cuando me encontré con Inujima y las ruinas⁶²².

Al igual que Yanagi había dado salida a sus dudas y reflexiones acerca de las identidades nacionales, y de las limitaciones que

⁶¹⁸ Como en Inujima, isla ocupada por una fábrica Meiji en ruinas que Yanagi ha recuperado para el arte: http://www.yanagistudio.net/works/inujimaartproject_eng_s.html Último acceso 12 de noviembre de 2014.

⁶¹⁹ “柳 幸典：「六本木クロッシング 2013 展」アーティストインタビュー (9) ”. op cit.

⁶²⁰ Weintraub, Linda. “Obeying Ants: Yukinori Yanagi”. op. cit., 240.

⁶²¹ También resulta significativo que en algún que otro texto, con origen en Estados Unidos, en el que se analizan las obras de Yanagi; se insista en las culpas y fechorías japonesas de la II Guerra Mundial, y ni tan siquiera se mencionen las bombas atómicas (o los no tan mediáticos bombardeos incendiarios), que también son relevantes para el tema: Miller-Keller, Andrea. “Yukinori Yanagi / MATRIX 128”. op. cit.

⁶²² “柳 幸典：「六本木クロッシング 2013 展」アーティストインタビュー (9) ”. op cit.

suponían éstas para el desarrollo personal de los individuos a través de sus granjas de banderas, hizo algo similar con otros símbolos. Sus inquietudes con respecto al mercado del arte, y al dinero que se movía dentro de él, tomaron la forma de otras granjas de hormigas en las cuales lo que los insectos agujereaban eran bien billetes (dólares, yenes, o la moneda de los entonces doce países de la Comunidad Europea), bien obras de arte estadounidenses (respectivamente en las secciones *Money* y *Study for American Art* de su serie global de granjas de hormigas). Su manera de rizar el rizo, combinando las referencias tanto a banderas como a obras de arte famosas, fue reproducir las tres banderas-diana, estadounidenses, de Jasper Johns, pero esta vez en la forma de una granja de hormigas: *Study for American Art -Three Flags* (estudio para el arte americano-tres banderas, 2000) [Fig. 357]. En esta línea, en una de sus exposiciones más recientes ha combinado en una misma sala las granjas de hormigas de billetes con otras dedicadas a las flores de Andy Warhol⁶²³.

En cualquier caso, fue el encuentro del artista con la abandonada isla de Inujima y sus ruinas industriales, justo en el momento en el que se hallaba intranquilo acerca del rumbo a tomar, cuando decidió volver a Japón. Y serían todas estas dudas, luchas internas, idas y vueltas, las que habrían quedado expresadas en *Pacific*. Una obra en la que las dos banderas de los dos países más destacados en las experiencias de Yanagi se veían igualmente horadadas, y degradadas, por las actividades de las hormigas. Con el añadido de que la bandera intermedia y entremezclada resultante, derivada de los granos depositados por los insectos, acabó presentando un aspecto visual particularmente llamativo y convincente. Con la forma de una pequeña montaña formada por capas alternas de tonos rojos y blancos de límites imprecisos, en las que se confundían los materiales procedentes de las barras estadounidenses y del sol o *hinomaru* japonés. Y en la que el azul del fondo estrellado se iba propagando de un lado a otro, como la omnipresente influencia norteamericana. En una línea similar, el artista habría obtenido otro resultado curioso en una granja de hormigas que contaba con una gran bandera japonesa, colocada con una orientación vertical e inclinada, y con una caja horizontal para la arena que iba siendo extraída (*Ants and Japanese Flag*, 1995) [Fig. 358]. En esta última pieza, los insectos reprodujeron de manera fortuita una especie de bandera japonesa invertida, con la arena de

⁶²³ Como se puede ver en: <http://www.galeriemichaeljanssen.de/yukinori-yanagi-money-flower> Último acceso 19 de noviembre de 2014.

color rojo dominando sobre la blanca, y una pequeña zona central algo excéntrica que quedó vacía **[Fig. 359]**.

Pero, ¿qué hay de las hormigas presentes en todos estos procesos? ¿Eran algo más que un símbolo, que un vehículo sobre el que proyectar significados y problemáticas humanas? En primer lugar, conviene recordar que de estos insectos sociales, de sus movimientos y de sus actividades (constructoras en beneficio propio, destructoras en cuanto a lo referido a las banderas), dependía el funcionamiento y el aspecto final que iba alcanzar la obra. Si se iba o no a cumplir la disolución de esos símbolos nacionales que pretendía el artista. Las hormigas podían hacer más o menos túneles, y excavarlos en distintas posiciones y con diversas direcciones. También podía haber variaciones en cuanto a si aprovechaban o no las cajas vacías para depositar la arena sobrante, y de qué modo. Si desfiguraban apropiadamente las banderas, o lo hacían en exceso...

Desde su infancia, Yanagi había observado a estos insectos y estaba familiarizado con su comportamiento. Tanto en el exterior como en las granjas de hormigas que había poseído. Lo cual explica la precisión y el cuidado que desplegaba en sus colaboraciones con ellas, y el hecho de que, por lo general, se demostrara capaz de aprovechar las habilidades de estas pequeñas criaturas en favor de sus obras. Sin embargo, el artista nunca estaba al cien por cien seguro de cómo se iba a desarrollar el proceso, y cuál iba a ser su conclusión. En 1996, en una charla ofrecida con motivo de la instalación de una de sus granjas de hormigas en la Galería de Arte Moderno de Queensland, en Australia, contestaba así a la pregunta de si esperaba que las hormigas destruyeran las banderas de arena en los tres meses que iba a durar la exposición:

Es... difícil de decir porque casi depende de las hormigas... sí. Por ejemplo, las hormigas americanas [ininteligible] trabajan muy duro, lo destruyen todo en tres meses. Pero, por ejemplo, las hormigas que utilicé en Francia no trabajaron nada, nada cambió. Así que no sé, ya veremos [lo que pasa con] las hormigas australianas. Parece que... empieza [sic] bien [señala las banderas con los progresos de las hormigas después de unos pocos días en la instalación]. No sé...⁶²⁴

Y es que Yanagi utilizaba diferentes especies de hormigas en función del país en el que realizaba sus granjas, puesto que prefería trabajar con ejemplares autóctonos de la zona. Algo que era posible gracias a que las hormigas son prácticamente omnipresentes en cualquier lugar terrestre de nuestro planeta, y basta con salir a dar

⁶²⁴ "Yukinori Yanagi: Artist Talk". op. cit.

un paseo y mirar un poco por el suelo, por las paredes o por entre las hojas de las plantas y las ramas de los árboles para dar con alguna. Aunque a veces, y para nuestro disgusto, ni siquiera es necesario salir de casa. Por todo ello, las hormigas son un recurso expresivo tan poderoso, transversal, conocido por todos. Y por eso no es de extrañar que Yanagi hubiera optado por ellas durante su etapa en Yale. Sumado al hecho de haberse sentido atraído por estos insectos desde su niñez, explorar las posibilidades estéticas y artísticas de las universales hormigas le permitió sobreponerse a las dificultades con las que se iba encontrando debido a su insuficiente dominio del idioma inglés:

No tuve otra elección que competir mediante las obras de arte en sí mismas. [...] Al crear obras con un tema tan universal como fuera posible, me entrené para hacer que la gente entendiera el concepto simplemente mirando la obra⁶²⁵.

Por lo que sus obras tenían que hablar por él, de modo que todo el mundo entendiera sin que las palabras fueran para ello imprescindibles. Las hormigas le ayudaban con esto. Además, en sus saltos de país en país, de museo en museo, de evento en evento, la presencia en todas partes de las correspondiente especies locales le hacía sentirse algo más acompañado⁶²⁶. Y el hecho de utilizar estas especies nativas reforzaba las implicaciones de sus instalaciones, cuyo significado solía estar referido a cuestiones geopolíticas relacionadas con las relaciones internacionales, pasadas, presentes o futuras, de los países que visitaba. ¿Qué mejor que hormigas de la zona para representar el papel de los ciudadanos que transitaban de unas naciones a otras?

En el caso de Australia, la especie escogida fue *Iridomyrmex purpureus*, también conocida como hormiga de la carne⁶²⁷. La selección de la especie a utilizar era una decisión tomada con el asesoramiento de un especialista, que pudiera garantizar que ese tipo de hormigas nativas eran las adecuadas para habitar en la instalación, dentro del cubo blanco de la galería⁶²⁸. Especialista que también podía ocuparse de la captura de un cierto número de ejemplares⁶²⁹. Siempre, de una misma colonia, para evitar enfrentamientos entre hormigas que no se

⁶²⁵ Okabe, Aomi. "Yukinori Yanagi Interview". op. cit.

⁶²⁶ "Yukinori Yanagi: Artist Talk". op. cit.

⁶²⁷ Ibid. Las explicaciones acerca de la selección y el manejo de las hormigas provienen de esta charla impartida por Motoko Cho y Yukinori Yanagi en la Galería de Arte de Queensland.

⁶²⁸ Al menos esto sucedió así en Australia, y el procedimiento debió de ser similar en el resto de países.

⁶²⁹ Yanagi cifra el número de hormigas en la instalación Australiana en unas 300, pero bromea diciendo que "es difícil contarlas, porque nunca paran de moverse". "Yukinori Yanagi: Artist Talk". op. cit.

reconociesen químicamente entre sí. El experto habría de ocuparse de su posterior emplazamiento en la granja, y es de suponer que se encargaría, a su vez, de asesorar al artista y a sus colaboradores acerca del tipo de alimentación más apropiada. En concreto, cucarachas, para las hormigas de carne australianas. Una visión un tanto asquerosa, en palabras de Yanagi, que se la ahorra a los espectadores al situar esa parte de la granja en el interior cerrado del muro en el que se disponían las banderas de arena coloreada y los tubos de conexión exteriores. Esto podría verse como una reproducción contenida de los parámetros del cubo blanco que he analizado con anterioridad, al optar por esconder una parte importante de la fisiología de los animales cuyo trabajo estaba siendo exhibido. Con sus instalaciones, Yanagi exponía y hacía visible un hormiguero, una colonia de hormigas, con un fin expresivo y edificante (como en otro lado ya vimos que ocurría con las colmenas de abejas). Pero sólo parcialmente, y de manera aséptica, pulcra y ordenada, pues dejaba fuera y escondía todos aquellos elementos biológicos y fisiológicos que pudieran emborronar y ensuciar sus intereses. Enmarcaba pues, los movimientos de las hormigas, y los depuraba para hacerlos convenientes y decorosos para el cubo blanco y para sus espectadores.

Terminada la exposición, el contenido arenoso de la granja se consolidaba, para que los túneles que las hormigas habían realizado durante ese periodo permaneciesen. Pero, ¿qué pasaba con las propias hormigas? No está del todo claro, aunque es posible, e incluso probable, que fueran extraídas de la granja y devueltas a la colonia de la que había sido secuestradas. Puesto que existe al menos una fotografía de Yanagi ocupándose personalmente de ese menester **[Fig. 360]**. Aunque lo cierto es que se trataba de otro tipo de obra con hormigas, en la que el número de insectos participantes era mucho menor, y por lo tanto, la tarea resultaba algo menos laboriosa y complicada.

Porque la serie de granjas de hormigas no conforma el único grupo de trabajos realizado por el artista japonés en colaboración con estos insectos. Además de dichas granjas existe otro tipo de obras, bastante diferentes en su planteamiento, que Yanagi habría agrupado bajo el título general de *Wandering Position* (posición errante). De hecho, según el propio cronograma del artista, la ejecución del primer trabajo o exploración en la línea de ésta otra serie sería más temprana que sus granjas, y estaría fechada en 1988. Un año antes, por tanto, de la primera granja de hormigas con la bandera estadounidense, pero también ejecutada durante la etapa de Yanagi en Yale. Por otro

lado, frente al explosivo desarrollo y contagiosa proliferación de *Ant Farm Project*, la serie *Wandering Position* estaría caracterizada por una maduración más lenta. Hasta que el artista se decidió a apostar por la idea, y la dotó de una fórmula más sólida y definitiva. Otra diferencia fundamental entre ambas series estriba en que las granjas son obras creadas para que su proceso, su transformación en el tiempo, pueda ser contemplada también por el artista. Con la intención de que se comprueben y admiren las actividades y esfuerzos de las hormigas, al igual que sucedía con las antiguas colmenas de observación. Pero en *Wandering Position* es como si el artista hubiera optado por participar, por meterse dentro de la granja con una de las hormigas en concreto, con el objetivo de seguirla y de replicar lo que ésta hiciera.

El impulso inicial que hay detrás de este conjunto de obras es, a grandes rasgos, el mismo que desencadenaría después *American Flag Ant Farm* (1989), la primera granja de hormigas de Yanagi: una reflexión acerca de las barreras y fronteras (geopolíticas, institucionales, culturales, personales) que el artista iba superando. Para, a continuación, toparse en su camino con otras nuevas, que enseguida se mostraba dispuesto a afrontar a su vez. De este modo, Yanagi había volado más de diez mil kilómetros para establecerse en Yale, "cruzando una frontera nacional para escapar de un gueto sólo para encontrarme a mí mismo dentro de otro tipo de celda - un estudio dentro de una importante universidad estadounidense⁶³⁰". Así, fue en ese mismo estudio, ubicado en el antiguo y ya demolido edificio de Hammond Hall de Yale⁶³¹, en el que realizó *The Ant Following Plan* (plan de seguir a la hormiga, 1988). El artista introdujo a una hormiga en su "celda", la colocó en el suelo y se dedicó a seguirla pacientemente por todo el espacio con una tiza roja en la mano, trazando con ella la trayectoria del insecto durante un periodo determinado e ininterrumpido de tiempo. Una vez más, es como si el artista hubiera buscado compañía en el insecto, además de identificarse con la situación de encierro de la criatura. Como durante su infancia, pero en un momento en el que se hallaba lidiando con las costumbres y contradicciones de un país extranjero. En una fotografía [Fig. 361],

⁶³⁰ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, Linda. "Yukinori Yanagi". *Animal.Anima.Animus*. (Pori: Pori Art Museum, 1998): 141.

⁶³¹ Un edificio de más de un siglo de antigüedad que ha sido demolido para dar paso a un desarrollo residencial de la universidad: Branch, Mark Alden. "Buildings come down, walls stays up". *Yale alumni magazine*, Noviembre-Diciembre 2009. <https://www.yalealumnimagazine.com/articles/2617/buildings-come-down-wall-stays-up> Último acceso 17 de noviembre de 2014. Yanagi se quejaba de que el edificio se hallaba junto a un barrio marginal. Esto le supuso una conciencia más acentuada de lo que es ser mirado por ser de una raza/país diferente, y que le robaran el ordenador un par de veces: Okabe, Aomi. "Yukinori Yanagi Interview". op. cit.

tomada desde lo que parece un piso o estructura superior, se aprecian las idas y venidas de la hormiga, destacadas en rojo sobre el suelo oscuro. La línea zigzagueante dibujada por Yanagi como consecuencia de los movimientos del insecto, se asemeja a un garabato que cruza de lado a lado el suelo del estudio, chocando ocasionalmente con las paredes para después rebotar y seguir su curso. A través de ella, el artista consigue hacer patente algo que por lo general nos pasa desapercibido: cómo, tomados en conjunto, los dirigidos deambuleos de una diminuta hormiga perdida en la enormidad de una habitación se revelan como mucho más consistentes y consecuentes de lo que hubiéramos imaginado. Y en definitiva, como una demostración de las acciones, decisiones y agencia del minúsculo insecto.

Yanagi no sería el único artista que se habría interesado por registrar o documentar las trayectorias de estos himenópteros. Aunque probablemente sí sería, tal y como veremos, el que lo habría hecho con más constancia y dedicación. A finales de los años noventa y principios del siglo XXI, Katharina Meldner dedicó horas a tomar esbozos y apuntes cerca de un hormiguero en los alrededores del cual había esparcido algo de azúcar. Apuntes que detallaban los recorridos de los insectos que salían y entraban al hormiguero, y que con posterioridad la artista había llevado a su taller para componer, con ellos como base, dibujos que pretendían integrar (y recrear) los movimientos de todos los individuos de la colonia que habían hecho acto de aparición. De modo que la masa de líneas se hacía más densa en las rutas más transitadas, y las entradas a los hormigueros quedaban retratadas, como es lógico, como vacíos o reservas en blanco⁶³² [Fig. 362]. Reunidas bajo el título general de *Wege der ameisen* (caminos de hormigas), el planteamiento de estas obras es algo más indirecto que el de Yanagi en cuanto a la fidelidad con la cual reflejan los movimientos de las hormigas. Puesto que entre éstos y el resultado final se interponen no sólo la distancia entre el soporte en el que se ejecuta el dibujo y el suelo en el que se localiza el hormiguero (mientras que en el caso de Yanagi tanto los movimientos de las hormigas como los trazos que los siguen y delatan ocurren sobre el mismo soporte), sino también la mano y el taller de la artista. Aunque

⁶³² Salamanca Angarita, Óscar M. *La memoria del Goldfish: Presentación y representación del animal en el dibujo occidental de finales del siglo XX (1970-2000)*. (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2006): 382-87. Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/2560> Último acceso 17 de noviembre de 2014; Gómez Durán, José María. "Los caminos de Katharina Meldner". *Historias de hormigas*, 7 de marzo de 2010. <http://historiasdehormigas.blogspot.com.es/2010/03/los-caminos-de-katharina-meldner.html> Último acceso 17 de noviembre de 2014.

ambas iniciativas coinciden, en el fondo, en señalar y enfatizar el potencial expresivo de los recorridos de las hormigas. En definitiva, en subrayar su agencia, y los trazos y huellas de sus movimientos.

Más directa, y hasta cierto punto menos mediada, sería la obra *Ameising 1* (2003), del artista Sean Dockray:

Ameising 1 es un vídeo que documenta un dibujo hecho por hormigas argentinas. El dibujo (o más precisamente, la escritura) es el resultado de un proceso bioquímico semiótico, que es normalmente patente, pero invisible al ojo humano. En el transcurso de este vídeo, trazas de significado emanan y se disipan en un único retrato⁶³³.

Lo que hizo Dockray fue filmar a las hormigas durante 45 minutos (en un garaje de Los Ángeles), y trabajar sobre el metraje obtenido mediante el uso de un software que marcaba los recorridos de los insectos⁶³⁴. La intención del artista era la de simular las pistas químicas, feromonales, que iban dejando tras de sí las hormigas. Unas pistas que constituyen un elemento fundamental para la comunicación, y por tanto, para la organización y el desarrollo de las actividades de la colonia. De ahí que Dockray incida en su aspecto semiótico, y prefiera calificarlas de escritura en lugar de dibujo. Las pistas que son recorridas más de una vez se marcan y se refuerzan con un tono más oscuro, y es de suponer que atraen e invitan con una mayor intensidad al resto de hormigas a que las recorran. Y las que no tienen tanto éxito se disipan al cabo del tiempo, como si las partículas que las señalizaban se hubieran dispersado o consumido. El efecto global resultaría "espectacular", y habría sido destacado y aprobado por un mirmecólogo y co-fundador de la Asociación Ibérica de Mirmecología, que seguramente estará más que familiarizado con el funcionamiento de estos procesos comunicativos⁶³⁵. De nuevo, al igual que Yanagi y que Meldner, Dockray habría vuelto a centrarse en los trazos pintados por las trayectorias de las hormigas sobre una superficie horizontal. Sin embargo, este artista había optado por ir más allá de las huellas o estelas visibles derivadas de sus movimientos, y había subrayado otros elementos invisibles que se referían no a la vista, sino a sentidos de

⁶³³ <http://2003-2008.telic.info/sean-dockray-ameising-1.yeah.html> Último acceso 17 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

⁶³⁴ Se puede ver un fragmento del vídeo aquí: <http://vimeo.com/15577736> Último acceso 17 de noviembre de 2014. Dadas sus intenciones, ésta obra también podría haberse discutido dentro de una sección de "hablaba con los bichos" en el tercer capítulo.

⁶³⁵ José María Gómez Durán le dedicó una entrada a esta obra en su blog, *Historias de Hormigas*, después de que le señalase su existencia en los comentarios de otra entrada en la que hablaba de las obras de Meldner: Gómez Durán, José María. "Los caminos de Sean Dockray". *Historias de hormigas*, 24 de abril de 2010. <http://historiasdehormigas.blogspot.com/2010/04/los-caminos-de-sean-dockray.html#ixzz3JM2EjG1R> Último acceso 17 de noviembre de 2014.

naturaleza química; salvando las enormes distancias, lo que sería el equivalente a nuestro sentido del olfato en las hormigas.

Pero volvamos a Yanagi. Le habíamos dejado con su primer intento en su estudio de Yale. Intento documentado a través de una fotografía pero, al igual que las feromonas, efímero, puesto que era fácil borrar la tiza roja del suelo con un trapo, escoba o simplemente con el roce de los zapatos en el trajín diario del estudio. En apariencia, no fue hasta cinco años más tarde cuando Yanagi recuperó su idea, y le proporcionó algo más de forma⁶³⁶. Momento éste en el que realizó otra versión para la exposición inSITE94, extendida por múltiples localizaciones de San Diego y Tijuana (*Wandering Position*, 1994). En concreto, Yanagi llevó a cabo su obra en una sección de la estación de trenes conocida como Santa Fe Depot, usando una cera roja. Un lugar especialmente apropiado, dada la naturaleza de la acción y su posterior resultado. Si los trenes se desplazan por vías, que se constituyen en la huella y el testimonio de sus trayectos, la línea dibujada por Yanagi hacía lo propio con las idas y venidas de la hormiga [Figs. 363 y 364]. Aunque, en lugar de contar con una habitación, lo que hizo el artista fue delimitar un cuadrado de siete metros y medio de lado de manera temporal, utilizando para ello unos perfiles o vigas metálicos que la hormiga no podía escalar. Para después retirarlos parcialmente y devolver la hormiga a su colonia, mostrando así cómo habían quedado los bordes del dibujo, repletos de líneas apretadas correspondientes a los intentos de la hormiga por escapar de su encierro.

A partir de ese momento, el procedimiento habitual sería tal y como lo describe Linda Weintraub, quien interrogó al artista sobre ésta y otras cuestiones:

[...] incluso antes de levantar la cera y hacer la primera marca, Yanagi pone de manifiesto la seriedad de su propósito. Pasa varios días en la habitación designada para la creación de esta obra. Su porte es tan callado y atento como el de un maestro calígrafo que se prepara para el acto creativo⁶³⁷. [...]

Yukinori Yanagi se arrastra sobre sus manos y piernas en un esfuerzo definido para registrar los serpenteos de una única hormiga con una cera roja. Es la hormiga, no el artista, quien determina las configuraciones lineares del dibujo resultante, una obra de delicadeza y belleza etéreas. Yanagi exhibirá este dibujo como su creación bajo el título *Wandering Piece*, que establece la prioridad de la perspectiva de la hormiga sobre la del humano. Aunque abdujo a esta diminuta criatura de su colonia

⁶³⁶ Me guió para esta afirmación por el cronograma de la serie *Wandering Position* disponible en la página web del artista: http://www.yanagistudio.net/works/wanderingposition01_view_eng.html Último acceso 17 de noviembre de 2014.

⁶³⁷ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". op. cit., 238. Traducción de la autora.

y la seleccionó para ponerla al servicio del arte, es el artista el que está siguiendo el rastro de la hormiga. Yanagi explica, "dejo a la hormiga libre para vagar. Crea una línea natural". Pero el artista asumió el control cuando extendió cuatro vigas de acero de cuatro pies y medio [de largo] recubiertas con grasa para impedir que la hormiga escape. Estas vigas marcan los límites del dibujo resultante. Sirven como recinto del acto creativo, que dura varios días. Todo mientras el miembro humano del equipo se arrastra torpemente, como [si fuera] un niño pequeño [al que hubiera] revertido, detrás de la ágil hormiga. Durante todo este período la hormiga se apresura con energía sobrehumana, es únicamente el artista el que muestra signos de fatiga. Es entonces cuando se coloca un pequeño vial sobre la hormiga para suspender sus viajes hasta que su compañero humano ha descansado y se puede retomar el dibujo⁶³⁸. [...]

Las vigas de acero que encierran a la hormiga y al artista están especialmente medidas y meticulosamente colocadas dentro del espacio de la galería. Una vez que el dibujo está completo, Yanagi y su hormiga desocupan la pista en la que ha tenido lugar la actuación. Entonces, el artista levanta cuidadosamente un extremo de cada una de las vigas, lo rota ligeramente hacia fuera, y luego lo vuelve a dejar tumbado en el suelo. El grado de esta rotación y la precisión de su colocación son calculados y recalculados hasta que se determina la posición exacta, de modo que los espectadores puedan observar tanto el dibujo como la evidencia [que delata] su producción⁶³⁹.

Éstas serían, pues, las características del proceso de creación y del de exhibición en esta serie de obras. En ocasiones, Yanagi realizaba su dibujo directamente sobre el suelo, como había hecho en su estudio. Así, la manifestación física y tangible de todas las horas que había pasado gateando por el suelo detrás de la hormiga (que provocaban que sus rodillas y su espalda se resintiesen), quedaban borradas cuando terminaba la exposición⁶⁴⁰. Como si su dibujo se asemejase, en su destino, a un gigantesco y efímero mandala de arena. Otras veces, Yanagi colocaba a la hormiga sobre un papel u otro tipo de soporte (como una lámina de acero), que hacían que el diseño resultante se pudiera conservar y exhibir con posterioridad **[Fig. 365]**. En ambos casos, ya fuera de manera más o menos extendida en el tiempo, y con una mayor o menor urgencia derivada de la amenaza de destrucción que pendía sobre la obra, se ofrecía a los espectadores la posibilidad de detenerse en la contemplación del horizontal entramado de líneas. De enfrascarse y aplicarse en desenrollar sus dimensiones espaciales y temporales, de visualizar a la hormiga y al artista recorriendo los trazos del suelo. Un empeño que en ocasiones era facilitado por la

⁶³⁸ *Ibíd.*, 236.

⁶³⁹ *Ibíd.*, 238.

⁶⁴⁰ No he encontrado información sobre cómo borraba Yanagi el dibujo, pero dada la cuidadosa planificación de todas las demás fases de la obra no sería de extrañar que hubiera también un ritual final, al igual que ocurre con la destrucción de un mandala.

presencia, junto al dibujo, de un monitor en el que se reproducía un vídeo con Yanagi gateando detrás de la hormiga⁶⁴¹.

Simultáneamente, la masa de líneas está lejos de ser caótica, o completamente aleatoria. No es fruto del azar, sino de las acciones de un pequeño insecto que trata de escapar del recinto en el que la han atrapado para regresar a su colonia. Aunque cruzan también el centro de los rectángulos o cuadrados definidos por Yanagi, los trazos se concentran en los bordes, y sobre todo en las esquinas. Como si la hormiga supiera que, de haber alguna posibilidad de salir, se encontraría en esos puntos. Es más, parece incluso que algunas esquinas o bordes son preferidos a otros, como si a la orientación de la hormiga le resultaran, por algún motivo que desconocemos, direcciones más prometedoras. Pero lo que es innegable es que hay un patrón. Una pauta que ha sido revelada gracias a la paciencia del artista, en lo que de otro modo nos habrían parecido vagabundeos accidentales, fortuitos. Y es justo el reconocimiento de esa pauta lo que nos acerca a la hormiga, lo que nos ayuda a identificarnos y empatizar con ella, a ponernos en su lugar, a sentirla más próxima. Aunque "sólo" se trate de una hormiga.

En definitiva, lo que el plan de Yanagi provoca es que no podamos pasar por alto a ese ser tan diminuto, en paralelo a lo que ocurría con los ocupantes animales de los laberintos de Luis Fernando Bénédict. Que nos resulte más sencillo aceptar que, a pesar de que la veamos como ajena a nosotros, la hormiga también tiene una perspectiva, un modo de percibir y experimentar el mundo. Que hay algo que es ser como una hormiga, y que esto es lo que la hormiga expresa en parte en sus movimientos, y queda reflejado en los trazos con los que Yanagi la va persiguiendo.

Por otra parte, resulta esclarecedora la comparación que Weintraub hace entre Yanagi y un "maestro calígrafo" que se estuviera preparando para ejecutar su arte, y me trae a la mente la confluencia de pintura, caligrafía y poesía que se da en ciertas manifestaciones de la cultura japonesa (así como en la china). Y cómo, en cierto modo, estas dimensiones también están presentes en las obras de Yanagi. La trayectoria de la hormiga es la expresión de lo que es, algo así como

⁶⁴¹ Yanagi también realizó una serie de grabados de los deambuleos de la hormiga, que tuve la oportunidad de ver colgados en el despacho de Caroline Jones en el MIT. Como anécdota, cuando me emocioné visiblemente al verlos allí, me preguntó por ellos y le conté su historia. La profesora Jones me agradeció la explicación, y se alegró de haberse enterado por fin de qué eran. Lo cual se explica porque a veces pasamos por alto justo lo que tenemos delante de los ojos, y porque en el MIT las obras de arte rotan por los despachos y por los edificios, e incluso son prestadas a los alumnos que se apuntan para ello, para que puedan disfrutarlas durante unos meses.

su escritura, que el artista se encarga de representar lo más fielmente posible con la línea de su dibujo, y que en ocasiones complementa con una frase humana que esterce sobre la pared del cubo blanco de la galería, y que actuaría como contraste frente a la escritura hormiguil **[Fig. 366]**. La poesía, a su vez, estaría en el acto, en lo absurdo y a la vez delicado y hermoso del intento.

Asimismo, todo esto me recuerda una curiosa anécdota protagonizada por Hokusai (1760-1849), renombrado artista de *Ukiyo-e* que acrecentó su fama realizando espectaculares exhibiciones públicas de su arte. Una de las cuales le llevó a competir, a principios del siglos XIX, con el destacado representante de las escuelas chinas Shazanro Buncho, delante del entonces *shogun* Ienari:

Se trataba de un concurso en el que cada artista tenía que hacer una pintura en el momento. No ha quedado registrado qué es lo que dibujó Buncho, pero evidentemente Hokusai ganó ese día mediante un truco propio de un hombre de espectáculo; puesto que, en primer lugar pintó en un enorme panel de papel las grandes curvas de un río azul; obligó a un gallo, cuyas patas había embadurnado con pintura roja, a correr sobre él; y describió el resultado como el río Tatsuta en otoño, con las rojas hojas de arce flotando corriente abajo⁶⁴².

En ambas situaciones, la de Hokusai y la de Yanagi, participan otros animales. Aunque Hokusai sea el que provoque que el gallo pinte las hojas, y Yanagi se limite a seguir a la hormiga trazando él mismo la línea de su trayectoria. A pesar de ello, así como de la espectacularidad y exhibicionismo que destila la acción de Hokusai frente a lo calmado y reposado de la de Yanagi, las dos obras presentan rasgos en común, arraigados en la cultura japonesa⁶⁴³. Rasgos que la pintura de Hokusai reivindica con vehemencia, frente a las escuelas artísticas heredadas de China y después perpetuadas durante siglos de las que su competidor, Buncho, era su máximo representante. Hokusai, a través del gallo, apela a la naturaleza, que no sólo aparece representada en su composición, sino que participa en ella por medio de las huellas de las patas del ave. En concordancia con esto, el tema que escoge Hokusai no puede ser más apropiado, ni más japonés: una de las estaciones, ciclo marcado y definido por las transformaciones de la vegetación, y del comportamiento de la fauna. Y de las cuatro estaciones, se decanta por una de las dos más

⁶⁴² Hillier, Jack. *Hokusai: paintings, drawings and woodcuts*. (Londres: Phaidon, 1957): 34.

⁶⁴³ Otra coincidencia que me resulta llamativa, y por la que nadie parece haberse preguntado, o preguntado al artista, es el hecho de que tanto las hojas de la anécdota de Hokusai, como las líneas de Yanagi detrás de la hormiga; son consistentemente rojas. Ignoro si esto puede deberse a que Yanagi conozca la historia, y de algún modo se esté haciendo eco de ella. El rojo también es el color que suele utilizarse para firmar un documento (o la posesión de una pintura) con un sello personal o *hanko*.

"japonesas" junto a la primavera, distinguiéndose ambas por lo efímero de sus manifestaciones. Respectivamente, por la aparición de las flores del cerezo y el comienzo de la vida nueva, o la caída de las hojas de arce, y la esplendorosa decadencia de lo que ya está a punto de morir y desaparecer⁶⁴⁴. De igual manera, la excentricidad y sorpresa del gesto del artista se pueden vincular a determinadas prácticas propias de las figuras más contradictorias del taoísmo o del budismo zen, algunas de las cuales también practicaban la pintura o caligrafía, y cuyas enseñanzas eran aplicadas por numerosos artistas a sus prácticas creativas.

En este sentido, tanto la acción de Hokusai como la serie *Wandering Position* de Yanagi se pueden interpretar como un koan zen, uno de esos juegos de preguntas y respuestas absurdas y/o contradictorias que en el fondo recogen una reflexión o enseñanza profunda que trasciende el lenguaje, y pretende ir más allá de un discurso lógico o racional. En el caso de *Wandering Position*, las contradicciones, paradojas y dobles lecturas se dan a varios niveles, y se superponen unas con otras como las líneas que denotan el paso de la hormiga, abonando el terreno para una reflexión pausada.

En primer lugar, Yanagi presenta el dibujo resultante como si fuera una obra de la naturaleza, actuando a través de la hormiga⁶⁴⁵ (y en realidad, también a través del propio artista). Se diría que busca potenciar una comunicación, una armonía con la misma. Una actitud que enlaza con otras de sus preocupaciones, dado que recientemente ha abogado por la sostenibilidad y por tomar conciencia de cómo el modo de vida actual impacta negativamente sobre nuestro entorno⁶⁴⁶. En parte se diría que, frente a la clara contraposición y dicotomía que se daba en las granjas de hormigas de la serie *Ant Farm Project*, *Wandering Position* es mucho más directa y fluida. Menos artificiosa, más "natural", como si dijéramos. Después de todo, en la primera están por un lado las banderas, símbolos de la civilización y del orden internacional; por el otro, las hormigas, como representantes de una naturaleza que actúa sobre éstas (además de una serie de ecos o asociaciones de ideas que conectan ambas realidades). Sin embargo, este argumento se puede invertir, ya que el encuentro uno a uno, hormiga y humano, que plantea Yanagi en *Wandering Position* podría

⁶⁴⁴ De hecho, la imagen de la corriente del río Tatsuta cubierta de rojas hojas de arce está presente en numerosos poemas de la literatura clásica japonesa.

⁶⁴⁵ "Yukinori Yanagi: Artist Talk". op. cit. Quien formula esto es la colaboradora de Yanagi, Motoko Cho.

⁶⁴⁶ 柳 幸典: 「六本木クロッシング 2013 展」アーティストインタビュー (9) ". op cit. Yanagi localiza su mayor sensibilidad hacia estas cuestiones tras haber vivido en Inujima, y se queja de cómo la basura de las ciudades arruina los campos japoneses, y se extrae demasiada arena del fondo del mar.

definirse como más forzado si se mira desde otro ángulo. La razón es que para llevarlo a cabo es inevitable aislar a la hormiga, extraerla de su colonia, sacarla no sólo de su entorno, sino de su contexto social habitual. Mientras que en las granjas de hormigas lo que se contempla y lo que actúa es una colonia (o al menos, parte de una).

Además, ese mismo encuentro entre humano y hormiga, a la par que encuentro, puede considerarse como un combate, un duelo en el que la realidad se suspende y la competición se establece en otros términos distintos de los habituales. De manera que el resultado de la misma no estaría tan cantado como habríamos creído, no sería seguro que la balanza fuera a inclinarse del lado humano. De entrada, el tira y afloja surge porque Yanagi secuestra a la hormiga y la encierra. Pero simultáneamente, se encierra junto con ella y se somete a sus movimientos, se compromete a seguirla ⁶⁴⁷. Por otra parte, a nivel físico la hormiga se muestra infatigable, mientras el artista es incapaz de seguirle el ritmo:

El encumbrado humano fracasa en el concurso de resistencia frente a la humilde hormiga. A fin de crear este dibujo de línea continua, la hormiga debe ser confinada dentro de un diminuto vial mientras el artista descansa. Pero incluso en este confinamiento milimétrico, la hormiga continuamente se precipita en círculos. A lo largo del periodo de la obra, que dura varios días, [la hormiga] es mantenida con una única gota de agua de miel o un copo de cereal. Cuando esta increíble hazaña de aguante ha producido una obra que satisface al artista, la hormiga es liberada. Inmediatamente sale disparada en busca de su hogar y de la reanudación de sus tareas en la colonia⁶⁴⁸.

Desde esta perspectiva, la jerarquía que sitúa al ser humano por encima de los demás animales se invierte, y además de manera radical. Pues Yanagi pone por delante a una minúscula y simple hormiga. Al seguirla, se convierte en su discípulo, y a la hormiga en su maestro o *sensei*⁶⁴⁹, palabras mayores en una cultura tan confucianamente ordenada como la japonesa. De hecho, Yanagi adopta la actitud habitual del discípulo en esta tradición, y observa y copia con fidelidad lo que hace su maestro, siguiendo exactamente el mismo camino. Al dedicarle su tiempo y su atención, la hormiga le enseña su perspectiva, que Yanagi se encarga de registrar para que otros contemplen y que compara, a su vez, con la manera humana de hacer las cosas. En sus palabras:

⁶⁴⁷ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". op. cit., 239.

⁶⁴⁸ Weintraub, Linda. "Yukinori Yanagi". op. cit., 140.

⁶⁴⁹ Algo que recuerda a lo que ya había hecho Bonnie Ora Sherk con la rata que llevó a su estudio.

La diferencia entre los caminos⁶⁵⁰ humanos y los de una hormiga es que cuando los humanos se mueven, van estratégicamente hacia una meta, por ejemplo, conseguir comida. Las hormigas simplemente caminan al azar hasta que encuentran comida⁶⁵¹. La naturaleza las ha hecho buenas caminantes y buenas sustentadoras. Pueden ir lejos y necesitan muy poco para mantener la energía para sus fortuitos vagabundeos. Si los viajes de la hormiga nos enseñan algo, es que vagabundea para retomar la tarea para la que ha sido programada, no para adquirir "libertad"⁶⁵².

Lo que esta declaración deja entrever, en el fondo, es que a través de la hormiga Yanagi se enfrenta sus principales preocupaciones. Es decir, que el encuentro o batalla no es sólo entre el artista y el insecto, sino también de Yanagi consigo mismo. Un reflejo de su recorrido, de su biografía, que se va deshilvanando según la línea roja va aumentando su longitud y sus meandros. Yanagi va de un sitio a otro escapando de diversos guetos, saltando barreras y fronteras, tratando de encontrarse a sí mismo, y re-encontrándose encerrado en una nueva realidad. Por lo que opta por rebelarse y denunciar las imposiciones y los valores internos de su comunidad, de la cultura japonesa, de la cultura estadounidense, del sistema artístico. Como si fuera saltando de un gueto a otro, de una isla a otra, empezando por las que forman el archipiélago japonés, archipiélago al que regresaría. Puesto que, de manera parecida a la hormiga (aunque quizás en menor grado que ésta), un ser humano no puede vivir absolutamente al margen de los otros. De la cultura, del lenguaje, de la sociedad, de los valores e identidades compartidos... Yanagi se aleja parcialmente de todo esto para construirse a sí mismo, para encontrarse a sí mismo. Huye de Japón, pero un tiempo después elige volver. La hormiga, pues, se constituye en un modelo a seguir. Tanto por lo "perfecto"⁶⁵³ y organizado de su sociedad (en la que cada individuo tiene un claro papel asignado que cumple a rajatabla), como por querer regresar a ella para continuar con sus tareas. Así como también, simultáneamente, en un ejemplo a evitar, en su entrega ciega, total, a la comunidad,

⁶⁵⁰ "Camino", en el sentido en el que parece que lo utiliza Yanagi aquí, es una palabra muy cargada de significado en la tradición japonesa. Designa el Tao (道) en el taoísmo, y se utiliza para crear compuestos que hacen referencia a un conjunto de enseñanzas en las artes, artes marciales, pensamiento religioso, etc., como en el judo (柔道) o el shinto (神道).

⁶⁵¹ Aquí quizás Yanagi haya exagerado el deambular "azaroso" de las hormigas frente al humano, más dirigido. Dado que en otros momentos las hormigas también responden a llamadas químicas para cumplir con una tarea u objetivo, por ejemplo.

⁶⁵² Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, Linda. "Yukinori Yanagi". op. cit., 140. Traducción de la autora.

⁶⁵³ *Ibíd.* Tanto Yanagi como Weintraub insisten en la perfecta organización del hormiguero, y en los diferentes papeles llevados a cabo por sus ocupantes, hormigas soldado, obreras, la reina...

sin ningún tipo de crítica o cuestionamiento⁶⁵⁴. Y sería en estas contradicciones, en estos desequilibrios entre una libertad que se busca y que al tiempo es rechazada, entre un encierro del que se quiere escapar pero que se termina aceptando, el lugar en el que reside el núcleo de la obra.

Todo lo anterior hace de *Wandering Position* un escenario que promueve la meditación acerca de estas cuestiones, tanto de los espectadores como del propio Yanagi, concentrado en la acción. Incluso el título de la obra parece un juego de palabras al respecto, pues es complicado no cambiar momentáneamente una "a", por una "o", y transformar los vagabundeos físicos ("wandering") en divagaciones intelectuales ("wondering"⁶⁵⁵). De manera que se genera una madeja que entrevera el plano mental y el físico. Al tiempo que confunde, en un mismo gesto y como es propio de las tradiciones de Asia Oriental, las dimensiones espaciales y las temporales. Así, quizás lo que Yanagi le propone al público sea una inmersión en las profundidades de su obra, como si se tratara de una pintura de Rothko o de las ondulaciones en la arena del jardín de piedras del templo Ryoan-ji en Kioto:

La pieza es mi propia meditación. [...] Construir esta obra es muy relajante, aunque sea duro para mis rodillas y espalda. La pieza quiere ser como un jardín de piedras, muy simple. Pero el contenido tiene un significado profundo. Como el jardín, la obra está enmarcada fuera del mundo. Podemos encontrar un gran significado espiritual en eso⁶⁵⁶.

Un jardín integrado por rocas apartadas, como otras tantas islas, separadas por las olas arenosas. Como las islas rectangulares constituidas por Yanagi en cada nueva versión de *Wandering Position*.

Finalmente, quedaría por considerar cómo funcionan las dos series (*Ant Far Project* y *Wandering Position*) cuando se reúnen. Sobre todo, porque en más de una ocasión se han exhibido conjuntamente. De la hormiga, al ser humano; del individuo a la colonia/sociedad; de las diferentes naciones y sus agrupaciones al mundo, y en definitiva, al planeta... La combinación de los dos tipos de obras se detiene en todos los tamaños y perspectivas, explora todos los niveles de

⁶⁵⁴ Este tipo de significados se ven reforzados o matizados en función del "site", al igual que ocurría con las granjas de hormigas. Especialmente destacado es el caso de la versión de *Wandering Position* que Yanagi hizo en Alcatraz, en la cual él y la hormiga estaban al menos triplemente encerrados: en el recinto cuadrado delimitado por las vigas, en la prisión, y en la isla. (*Wandering Position on Alcatraz*, 1996).

⁶⁵⁵ Por errata, juego de palabras, o descuido, si se las descarga así aparecen titulados (como "wondering") los archivos de unas cuantas de las imágenes de esta serie de obras en la página web del artista: http://www.yanagistudio.net/image/works/2_wanderingPosition/01_Wandering%20Position/08_469Wandering%20Position.jpg Último acceso 19 de noviembre de 2014.

⁶⁵⁶ Palabras de Yanagi citadas en: Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". op. cit., 238. Traducción de la autora.

organización. Magnifica unas cosas, y reduce otras, para colocarlas todas al alcance de nuestra percepción y de nuestra experiencia, mezclando indistintamente macro y microcosmos. Se hace patente que Yanagi no discrimina en cuanto a las barreras a las que se enfrenta, los obstáculos que se cuestiona y que denuncia. Tanto puede tratarse de la distancia que nos separa de una hormiga o de su colonia, como de las limitaciones que nos imponemos nosotros mismos vía la pertenencia a una determinada nación, cultura, identidad o comunidad. En palabras del artista, "la identidad sólo puede venir a través de ti mismo"⁶⁵⁷. Aunque, tal y como señalan sus obras, en ese proceso los lugares y culturas en los que has crecido, las convenciones frente a las que te has rebelado o aquéllas que has asumido, tengan mucho que decir.

Las hormigas utilizadas por Yanagi, siempre de procedencia local, excavan sus túneles en la tierra, o la recorren seguidas por el artista, de mil maneras distintas, creando diferentes patrones. Más abundantes o más escasos, más rectos o zigzagueantes según la especie a la que pertenecen, las condiciones que las rodean (época del año, características de la instalación, alimentos, temperatura, olores, vibraciones), y los mensajes químicos que intercambian entre ellas. Por lo que, como conclusión de esta sección, resulta evidente que, te desplaces por tierra, por mar, o por aire, tus movimientos son susceptibles de convertirse en trazos. Trazos que contienen y expresan una parte importante de lo que eres. Incluso aunque no seas más que una minúscula hormiga. Y esto es lo que muchos artistas han tratado de señalar y de subrayar a través de sus obras, en las que se han detenido a explorar, enmarcar, registrar, contemplar y/o analizar, el movimiento de multitud de animales.

⁶⁵⁷ Palabras de Yanagi citadas en: *Ibíd.*, 243.

CAPÍTULO 4 (II): ANIMALES NO HUMANOS COMO AGENTES, COLABORADORES, Y ARTISTAS.

PINTURA, CULTURA, ARQUITECTURA, ARTE, ANIMALES

HISTORIA ABREVIADA DE LA PINTURA REALIZADA POR ANIMALES NO HUMANOS

Tal y como describí en el segundo capítulo, en el año 2005 la artista Lucy Kimbell organizó *Rat Fair* en el Camden Arts Centre, con una serie de puestos y actividades para los aficionados a las ratas y sus mascotas. Entre los puestos presentes había uno que la artista destacaba por encima de los demás:

Las actividades para las ratas y la gente incluían un salón de belleza para ratas, tests de agilidad y memoria, y carreras de roborratas. El punto culminante fue el estreno mundial de la competición de dibujo "*Is your rat an artist?*" para humanos, ratas y software, inspirada por el laberinto de agua de Morris usado en experimentos animales⁶⁵⁸.

En dicho puesto, un sistema electrónico registraba los desplazamientos que había realizado cada una de las ratas-mascota participantes en un recinto lleno de obstáculos, para generar un dibujo lineal del mismo visto desde arriba [Fig. 367]. Los resultados, impresos en papel, se expusieron en una de las paredes de la galería. Posteriormente fueron juzgados como composiciones, y se eligió un ganador entre ellos. En el resumen en vídeo de Kimbell, no se pueden apreciar los detalles, pero sí las líneas (y nunca mejor dicho) generales de los dibujos [Fig. 368]. Son menos homogéneos que los de las hormigas de Yanagi. Hay mucha más variación, las ratas están más individualizadas, y es lógico, porque se trata de mamíferos, con un cerebro que aporta complejidad en el individuo, frente a la complejidad que las hormigas alcanzan a través de la suma de unidades simples del organismo de la colonia.

En algunos dibujos, la rata ha recorrido con insistencia los bordes del recinto. Lo interesante es que, dependiendo del roedor implicado, se ha centrado sólo en uno o dos de ellos, a veces en tres. En un caso llamativo en los cuatro al completo, de modo que el dibujo parece haber sido recuadrado en negro por la propia rata. Otros ejemplares, sin embargo, han ignorado total o parcialmente dichos

⁶⁵⁸ Kimbell, Lucy. *Seven Minutes in the Service of Rats* (2009). <http://vimeo.com/5124018> Último acceso 21 de diciembre de 2013.

bordes, y se han concentrado en realizar diagonales y recorridos interiores, prestando especial atención a alguno de los elementos que había en su entorno. Algunas esquinas también parecen subrayadas, con una rata que se diría que apenas se ha movido de una de ellas. Porque las líneas del ordenador han generado poco más que un gran punto negro, y dejado el resto del espacio en blanco.

Más o menos líneas, más dispersas o concentradas, más rectas o sinuosas... Los dibujos no pueden sino traslucir el estado de ánimo y la personalidad de los animales. Si las ratas son más o menos curiosas, más tímidas o confiadas, tranquilas o nerviosas. Se mueven, y a través del ordenador se convierten en trazos, en una expresión parcial de sí mismas, en una estilización de sus personalidades. ¿Hacen estas ratas arte? Después de todo, se hallan en un contexto artístico, dentro del cual sus obras se exhiben y se valoran, se juzgan.

Hemos visto anteriormente cómo algunos artistas se interesaban en los desplazamientos y movimientos de otros animales, y los concebían como líneas o trayectorias virtuales. Otros, los enfatizaban o los hacían visibles de diversas maneras. Entre ellos Yanagi, quien seguía a la hormiga y trazaba por ella la huella de su ruta. Por su parte, el que registraba los movimientos de las ratas en la feria de Kimbell era un software alojado en un ordenador. Un cambio que podría verse como un paso más en el proceso de minimizar la intermediación o la distancia existente entre los diversos animales y las líneas o trazos que sirven de manifestación de sus desplazamientos, o como expresión y huella de sus movimientos, sus agencias, sus perspectivas, sus emociones, etc. Los pasos siguientes implicarían que fueran los propios animales los que trazaran sus trazos, los que dejaran sus huellas en un contexto artístico, pictórico. Por ello, el puesto del evento ideado por Kimbell me sirve de enlace y de introducción a esta historia abreviada de la pintura realizada por animales no humanos⁶⁵⁹.

Bien es cierto que en este tipo de pintura, en función de las circunstancias y de las condiciones que se dan, los animales implicados se pueden considerar como instrumentos, en un mayor o menor grado. Instrumentos a los que un ser o seres humanos recurrirían para obtener un resultado concreto que moldearían y encuadrarían dentro del sistema artístico humano, según la propia cultura, agenda, e intereses de los que dirigen o encauzan el proceso. Sin embargo, el hecho de que exista este control ejercido por una o varias personas, no invalida la

⁶⁵⁹ Éste fue precisamente el tema que ocupó mayoritariamente mi tesina, defendida en el 2008, bajo el título “Arte Animal: El caso de los mamíferos pintores. Historia abreviada de la pintura animal”. La expresión “el caso” fue sugerida por mi entonces tutor, Juan Antonio Ramírez, quien apuntó que mi trabajo tenía un aire detectivesco. La presente sección es una revisión de dicha tesina.

existencia de agencia por parte de los otros animales. Unas agencias más o menos autónomas, más o menos condicionadas. Pero siempre, y al igual que las de los humanos, inmersas en el meollo de agencias que se entrecruzan e influyen mutuamente para desembocar en dicho resultado. Unas agencias siempre recogidas y reflejadas en la entidad de los trazos que se despliegan sobre el soporte. De manera que en menor o mayor medida podemos reconocer en ellos a los animales que los crearon, leer en ellos sus movimientos, y en definitiva, empatizar con ellos.

En relación con esto no hay que olvidar que "pintura" es, por supuesto, una categoría humana compleja, con una historia y un desarrollo, marcada por su evolución en la cultura occidental y con connotaciones y matizaciones derivadas de las prácticas y tradiciones de otras culturas⁶⁶⁰. Por lo que, cuando algunos de estos animales pintan impulsados por una iniciativa o preferencia propias, o se pone a pintar a algunos otros (junto con todas las situaciones mixtas o intermedias), inevitablemente proyectamos sobre ellos toda esta historia y asociaciones de ideas, y tendemos a antropomorfizarlos, y a interpretar la situación en nuestros términos y parámetros humanos. Son los animales los que realizan los trazos, los que dejan tras de sí las huellas o estelas de sus movimientos. Pero lo hacen en un marco o contexto humano que se les ha impuesto, o en el que se han visto inmersos. Además, y debido a esto, dentro de nuestro esquema jerarquizado del mundo y de los seres vivos, tendemos a leer dicha situación como una imitación o una parodia, o como un estadio primordial que antecede a lo que ya hemos hecho/hacemos nosotros. Aunque suceda en el presente y delante de nuestros ojos. Incluso como una apelación al azar, dado que si no interviene ninguna agencia humana en el proceso, se sobreentiende que es como si no interviniera ninguna otra. Sin embargo, eso no implica que algunos individuos de determinadas especies animales, en determinadas circunstancias, demuestren tener impulsos, intereses o preferencias que parecen similares a los nuestros, a los que subyacen en actividades como la pintura. Como un cierto placer o complacencia por expresarse, por dejar una huella o marca propia, por sumergirse en y disfrutar de dicha actividad. A pesar de que ello no les suponga una recompensa material inmediata, más allá de la satisfacción o entretenimiento que se obtiene durante el proceso.

Una vez establecido este marco, podemos empezar por los casos en los que el papel de instrumento de los animales no humanos está más

⁶⁶⁰ Parte de esa historia estaría, por ejemplo, contada en: Stoichita, Victor I. *La Invención del Cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. (Madrid: Cátedra, 2011).

marcado. Ejemplo de ello sería la obtención de cuadros mediante la utilización de pequeñas criaturas que son impregnadas con diversos colores para después ser colocadas sobre el soporte, por el que se desplazan libremente creando un rastro de color. Criaturas como larvas de mosca necrófagas, a las que ha recurrido una entomóloga forense (Rebecca O'Flaherty) para realizar cuadros en talleres infantiles, con los que pretende sortear la repugnancia que suele provocar esta fase del desarrollo de estos insectos ⁶⁶¹ [Fig. 369]. O, también, como caracoles ⁶⁶² [Fig. 370]. O el uso, con la misma intención, de moscas alimentadas con suero de colores para que dejen después sus deposiciones sobre el lienzo, tal y como hace el artista John Knuth:

Hay muchos artistas contemporáneos que usan asistentes para crear obras de arte, pero resulta dudoso que haya alguno que emplee tantos como John Knuth. Más de 250.000 moscas domésticas contribuyeron a la realización de este conjunto de pinturas, viviendo su ciclo vital dentro de recintos con paredes de lienzo en el estudio del artista en Los Ángeles. Knuth alimenta a las moscas con una mezcla de azúcar, agua, y pigmentos coloreados que es bebida y regurgitada millones de veces en el transcurso de seis semanas. Las pinturas resultantes son un registro de este proceso, con densas capas de campos cromáticos barriendo una superficie comprendida de incontables y diminutas motitas dejadas por las moscas. Knuth se siente atraído por las tensiones entre el entorno controlado de su estudio y las inherentemente impredecibles marcas de estos insectos no sociales, un proceso que cree que refleja la sociedad contemporánea ⁶⁶³.

Estas pinturas, como no podía ser de otro modo dado el pequeño tamaño de las miles de moscas implicadas, serían de un puntillismo extremo. Con manchas difusas y entremezcladas de diferentes colores, en función de las elecciones de pigmentos de Knuth y de los lugares en los que prefieren concentrarse las moscas [Fig. 371].

De manera similar, otro caso de animales utilizados como instrumento en este mismo contexto sería el recientemente referido de Hokusai y el gallo, en su competición con Buncho delante del *shogun* Ienari. Es evidente que Hokusai tenía su actuación (y la del gallo) planificada, en líneas generales. Y que quería convertirla en todo un espectáculo. A la par que en una reflexión acerca de la iconografía,

⁶⁶¹ <http://www.maggotart.com/> Último acceso 24 de noviembre de 2014. Otra artista que ha usado estas larvas es Julia Lohmann, en sus Maggotypes, en los que las larvas contestan a las preguntas escritas por ella artista un papel, dejando su rastro sobre una de las respuestas que se disponen a su alrededor: <http://www.julialohmann.co.uk/work/gallery/maggotypes/0> Último acceso 24 de noviembre de 2014.

⁶⁶² Existe una página web rusa que utiliza un amplio abanico de animales pintores, caracoles entre ellos: http://animalsart.ru/about_us.htm Último acceso 24 de noviembre de 2014.

⁶⁶³ "John Knuth - Fly Paintings - The Artist's Studio - MOCAtv". *MOCAtv*. <https://www.youtube.com/watch?v=jHEXAsflhbA> Último acceso 24 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

el pensamiento y ciertas prácticas japonesas, mediante ese tira y afloja entre el control de lo que estaba ocurriendo, y la supuesta aleatoriedad del recorrido del gallo.

Un siglo más tarde otro grupo de artistas y/o bohemios habrían llevado a cabo otra extravagancia, también con el objetivo de provocar un impacto. O mejor dicho, una polémica, con la intención de burlarse del lema y de los principios del *Salon des Indépendants* parisino, y de los nuevos estilos que allí se exhibían. Sociedad, la del *Salon*, que había surgido con la intención de prescindir de los jurados y de los premios que hasta entonces habían caracterizado las grandes exposiciones oficiales. Fue precisamente esta vocación inclusiva la que fue explotada en su contra por el grupo de bromistas. En 1910, el pintor Pierre Girieud (1876-1948) llegó al entonces muy frecuentado *Lapin Agile*, en donde se encontró con un "curioso espectáculo":

Lolo, el asno de Frédé [Frédéric Gérard, gerente del *Lapin Agile*], pelado y decrepito, balanceaba su cola adornada con un pincel cargado de colores sobre una tela presentada por Roland [Dorgelès], los brazos desnudos, cubiertos de pintura casi hasta el codo. Un fotógrafo apuntaba su cámara para inmortalizar esta escena mientras que un alguacil⁶⁶⁴ levantaba un acta en debida forma.

El aperitivo se sirvió a todos los testigos en torno a la gran mesa de madera de la terraza, y el fotógrafo sacó fotos.

Dorgelès me preguntó si pensaba que el cuadro podía figurar en los "Independientes" y le contesté que la cosa era posible si alguien quería hacer el asno y pagar los 25 francos de los derechos de exposición⁶⁶⁵.

Asnada que Dorgelès finalmente llevó a término, firmando el cuadro como J. R. Boronali, y acompañándolo de un manifiesto que promovía el "excesivismo" en nombre de su pretendido autor, el pintor italiano Joachim-Raphaël Boronali. A Girieud, como estaba al tanto del asunto, le tocó lidiar con las consecuencias que podía suponer la broma dentro de la propia organización de la exposición:

Como yo formaba parte de la comisión de colocación, le mostré el lienzo a Signac contándole toda la historia. Él contestó: "es un buen efecto la pintura de un asno y dado que cobramos la contribución en nombre de Boronali no podemos dejar de colgarla". Me encargó entonces hacer una pequeña sala donde pudiera figurar sin perjuicio para los pintores reales. Entonces organicé un pequeño museo de los horrores en el que la tela figuraba al lado de otras producciones hechas con confetis,

⁶⁶⁴ El término francés es "*huissier*", y parece referirse a una figura que actúa como una especie de notario, que cobra por emitir un informe y garantizar que algo sucedió de una manera determinada.

⁶⁶⁵ Girieud, Pierre. *Souvenirs d'un Vieux Peintre*. [Transcripción de un manuscrito inédito disponible en internet] <http://www.pgirieud.asso.fr/souvenir/girieud.php> Último acceso 24 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

tapas de cajas de puros, cuatro ases de dos metros de alto, etc., etc.⁶⁶⁶.

Girieud continúa diciendo que, en un principio, la pintura pasó desapercibida. Hasta que Dorgelès siguió adelante con sus planes y expuso todo el caso en un artículo anónimo publicado en la revista *Fantasio*⁶⁶⁷. Incluida una foto de los conspiradores enmascarados junto al asno artista y su cola, pincel en ristre [Fig. 372]. Así como la descripción del proceso de creación de la pintura; la reproducción del irónico manifiesto excesivista, que ahora se podía leer con otros ojos (dado que afirmaba cosas como que algún "asno" había dicho que "el exceso en todo era un defecto"); y la revelación de que Boroneli no era sino un anagrama del nombre completo de Lolo, el burro de Frédé, bautizado como Aliboron. También se reproducían las dos páginas del acta del alguacil, con su relato aséptico de los hechos y su constatación de que la tela presentaba "diversos tonos, pasando del azul al verde y del amarillo al rojo, sin tener ninguna armonía, y no asemejarse a nada"⁶⁶⁸ [Fig. 373].

El periódico *Le Matin* también se habría hecho eco del caso, en un artículo sarcástico que recogía fragmentos del manifiesto excesivista y del atestado, atribuyendo la autoría de la farsa a "pintorzuelos indignados por la hospitalidad demasiado fácil del Salon de los Independientes"⁶⁶⁹. La suma de todo lo cual implicó que el asunto estallara, y que el público se apresurara "para ver el trabajo de Boronali, es decir, Ali Boron"⁶⁷⁰, atraídos por el escándalo y por las noticias que hablaban de un asno que pintaba. A los pocos días se publicó, también en *Le Matin*, un "Manifiesto de los artistas independientes" firmado por su secretario que, sin mencionar al burro, defendía los principios de la sociedad, y reivindicaba al público como "único juez"⁶⁷¹. Debido a la notoriedad que alcanzó todo lo ocurrido, "la caja de los Independientes recibió entonces sumas que no habíamos visto hasta ese momento"⁶⁷². Y Girieud, reconocido en la foto a pesar del antifaz, se vio acosado por la prensa, e incluso por una proposición deshonesta para enriquecerse a costa de la fama que había

⁶⁶⁶ Ibíd. Tuvo que ser ésta una curiosa sala, quizás premonitoria de lo que estaba por venir con los collages de Picasso, el Dadá, o los Ready-Made de Duchamp.

⁶⁶⁷ Dorgelès, Roland [firmado como "Le Peintre Exigeant"]. "Boronali-Aliboron". *Fantasio*, nº 89, 1 de abril de 1910. Disponible en: <http://www.au-lapin-agile.com/musee.htm>

⁶⁶⁸ Ibíd. Traducción de la autora. Habría que preguntarse si la primera pintura abstracta (certificada por un alguacil), no habría sido realizada por un burro como resultado de una broma-protesta.

⁶⁶⁹ "Un ane chef d'école". *Le Matin*, 28 de marzo de 1910. Las fechas son algo confusas, porque si son correctas, el artículo de *Le Matin* se publicó antes que el artículo anónimo de Dorgelès en *Fantasio*.

⁶⁷⁰ Ibíd.

⁶⁷¹ Deltombe, Paul. "Un Manifeste des Artistes Indépendants". *Le Matin*, 1 de abril de 1910.

⁶⁷² Girieud, Pierre. *Souvenirs d'un Vieux Peintre*. op. cit.

alcanzado la polémica⁶⁷³. En lo que constituiría una nueva instancia en la que otro animal vinculado al ámbito artístico se habría constituido en el centro de atención, en el foco de un escándalo. Puede que no sólo por el misterio y la extravagancia que rodeaba el caso, sino también debido a la reconocible iconografía paródica que, para denunciar o despreciar algo, sustituye uno de los factores de la ecuación por otro que se percibe como inferior, y que pretende llevar consigo una carga de humillación. Esta vez, el sustituto se trataba de un burro, término de por sí peyorativo. Y la protesta iba dirigida a criticar la admisión indiscriminada de obras al *Salon*. De modo que las piezas que tenían valía estaban colgadas entre otras "de factura lamentable e inspiración pútrida", y de entre todos los lienzos, el del viejo borriquillo no sería ni mucho menos "el peor"⁶⁷⁴. Quizás, además, el dardo envenenado se dirigiera, en especial, hacia los presuntos excesos del fauvismo. Puesto que el susodicho (e irónico) manifiesto excesivista aclama (y por lo tanto, en el fondo denuncia), los colores vivos y saturados, y las líneas turbulentas. Tonos que reivindica en el marco de una escena solar.

Este tipo de escena sería la que, bajo el título de *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (y el sol se durmió sobre el Adriático), se habría querido insinuar con el cuadro de Aliboron-Boronali. Para ello, Dorgelès había sido cuidadoso con respecto a los colores en los que empapaba el pincel que luego aseguraba a la cola del asno. Colores que, en conjunto, pudieran tomarse por la impresión desmesurada de un atardecer. Pero, si se tiene en cuenta el modo en el que se produjo la tela, la composición es extrañamente algo más que una mera confusión de manchas. Hay un primer motivo chocante, más o menos central, como un cuadrado chafado, distorsionado, en naranjas y amarillos. Pero detrás hay un horizonte que delimita un mar azulado, y nubes que dejan entrever el cielo. Por lo que, si es cierto lo que afirma el alguacil de que nadie que no fuera el asno intervino sobre el cuadro, se diría que se emplearon otros métodos de control para conseguir el resultado esperado, necesario si se quería tener cierto éxito con la farsa. Probablemente, estos consistieron en sujetar el lienzo de manera que los movimientos de la cola del burro (incentivados por la comida y las golosinas que le eran ofrecidos por su dueño, como se ve en la fotografía [Fig. 372]), fueran generando la escena que se buscaba, con

⁶⁷³ *Ibíd.* Por lo visto un periodista, para proporcionarle una primicia a su periódico, le animó a montar una trifulca delante de un escaparate en el que el tendero había colocado una talla de un burro pintando, lo que atraía a multitudes que se carcajaban delante de la escena. Giriaud rechazó la oferta, y replicó que prefería alcanzar la fama de manera menos escandalosa.

⁶⁷⁴ Dorgelès, Roland. "Boronali-Aliboron". *op. cit.*

su clara y apreciable línea del horizonte, y sus manchas de nubes, mar y cielo. Es posible que en aquella época plantear algo todavía más abstracto resultara inconcebible. Sobre todo, si lo que se pretendía era encajar la pieza en la exposición, que fuera hasta cierto punto asimilada en ella, aceptada, juzgada junto con el resto. De manera que la crítica, el golpe bajo que contenía tuviera efecto. Para ello, pues, fue necesario moldear el resultado pictórico, darle la forma adecuada.

Ya desde los casos pioneros del gallo de Hokusai y el asno Aliboron-Boronali, la pintura ejecutada por otros animales ha tenido siempre un componente de espectáculo. Esto también habría sido así para un tipo de instituciones muy específicas, en gran parte responsables de la aparición, difusión y generalización de estas prácticas pictóricas: los parques zoológicos. Es en estos lugares, así como en otros similares (como centros de investigación con animales en cautividad), donde se habrían observado determinado tipo de comportamientos. Algunos de los ejemplares allí encerrados se dedicaban a marcar sus jaulas o recintos con los materiales que tenían a su disposición, como trozos de tiza o ladrillo, palos, o incluso sus propios excrementos, como pudo constatar de niño Lizène⁶⁷⁵. Esto condujo a que, desde principios del siglo XX y a lo largo de las décadas siguientes, se iniciaran una serie de estudios con primates (mayoritariamente chimpancés) en los cuales se prestaban una atención destacada a esta cuestión⁶⁷⁶. Posteriormente, y a raíz tanto de la divulgación de los hallazgos de dichos estudios como de los cambios surgidos en el trato y consideración que se daba a los animales en cautividad, se generalizó este tipo de actividades y se convirtieron en una constante en los zoos y centros acuáticos. Por un lado, contribuían a enriquecer el entorno y la rutina de los animales que las practicaban, a entretenerlos. En un momento (las décadas de los años sesenta y setenta) en el que muchos zoos se esforzaban en modernizar y reconvertir sus instalaciones, sustituyendo las antiguas jaulas por recintos más abiertos delimitados por fosos y otras estructuras que proyectaban una imagen más positiva, y que visualmente eran menos disruptivas que las rejas. Así, como parte de lo que ha dado a llamarse como enriquecimiento, la introducción de elementos sensorial y etológicamente atractivos reducía los comportamientos nocivos de los animales encerrados (como las estereotipias y otras conductas compulsivas), a la par que aumentaba el bienestar de los

⁶⁷⁵ Cuando vio cómo un mono extendía dichos excrementos por las juntas de las losas del suelo.

⁶⁷⁶ No voy a detallar aquí la historia al completo de los monos o simios pintores. Esto ya se ha hecho en libros como: Morris, Desmond. *The biology of art*. (Londres: Methuen, 1962), y de manera más completa y actualizada en: Lenain, Thierry. *Monkey painting*. (Londres: Reaktion, 1997).

animales. De modo que se ha llegado a recurrir a la pintura y otras actividades artísticas o creativas como una forma de terapia para los animales, al igual que se hace con los seres humanos⁶⁷⁷. En general, todo ello potenciaba que los visitantes tuvieran una experiencia más positiva de los animales y del entorno en el que se encontraban. Éstos seguían encerrados, pero era algo menos aparente, menos obvio.

Por otro lado, la pintura no es sólo un entretenimiento para los animales del zoo que la practican, también lo es para el público que ve cómo lo hacen. Unos espectadores que luego quieren adquirir las obras resultantes. Así pues, éste y otros espectáculos aumentan el número de visitantes y el dinero recaudado. Con el añadido, en el caso de la pintura, de que pueden obtenerse fondos adicionales mediante la venta de las obras. Extremo que, como veremos más adelante, ha hecho de esta actividad un recurso atractivo para recaudar fondos en eventos benéficos relacionados de una manera u otra con animales. Hoy en día es frecuente, sobre todo en el ámbito norteamericano, que la pintura sea una más de las actividades que los visitantes pueden contemplar en los zoológicos. Ya sea por parte de un delfín o un león marino, de chimpancés u otros primates, de loros y otras aves, o incluso de animales más exóticos para estos asuntos como pingüinos, serpientes, o armadillos⁶⁷⁸ **[Fig. 374]**.

En conjunto, se trata de especies diversas y con capacidades muy diferentes. Por lo que sus cuidadores y entrenadores modifican los parámetros de la actividad en función de los animales implicados, para adaptarla a sus cuerpos y a sus habilidades. Algunos (como los grandes simios, otros primates o los elefantes) no solo cuentan con extremidades o extensiones con las que les resulta sencillo manejar el pincel, sino que de por sí parecen inclinados a practicar dicha actividad pictórica. En ocasiones empiezan a hacerlo por su cuenta de manera rudimentaria, marcando suelos y paredes, o trazando garabatos con un palo en la arena. O, en el caso de los simios, se dedican a imitar lo que observan a su alrededor, para lo que no dudan en robar lápices y otros utensilios. Muchos individuos de estas especies suelen disfrutar si se les pone un lienzo o un papel delante, y se les proporcionan los materiales necesarios para llenarlo. Será en estas especies en las que me centraré, mayoritariamente, en esta sección

⁶⁷⁷ Henley, David R. "Facilitating artistic expression in captive mammals: Implications for art therapy and art empathicism". *Art Therapy* 9, nº 4 (1992): 178-92.

⁶⁷⁸ Meier, Allison. "Oklahoma Zoo Transforms Their Animals into Artists". *Hyperallergic*, 3 de enero de 2013. <http://hyperallergic.com/62779/oklahoma-zoo-transforms-their-animals-into-artists/> Último acceso 25 de noviembre de 2014.

para desarrollar algunos de los hitos más destacados de la pintura realizada por animales.

Otras especies, aunque no parecen mostrar inclinaciones espontáneas en este sentido, pueden ser entrenadas para coger un pincel cargado, y hacer determinados movimientos y marcas con él entre sus patas, o con sus bocas. Es lo que ocurre con mamíferos acuáticos como delfines o leones marinos, con equinos como caballos y burros, con los loros, o con mascotas como los perros. En general, estas especies se limitan a cumplir con lo que se les pide, y no parecen mostrar un interés especial por el proceso⁶⁷⁹. Por último, quedarían las especies que no están dotadas para practicar este tipo de pintura ni por preferencias, ni por constitución corporal, ni por capacidades, y que además resultan complicadas de entrenar a este respecto. Aunque, de todos modos, pueden ser persuadidas u obligadas a ello, existiendo diferentes métodos para ello. A una serpiente se la puede embadurnar en pintura y dejarla sobre un soporte para que sus movimientos lo impregnen. A unos pingüinos se les puede sumergir las patas en un color, y hacerles atravesar después el lienzo. Lo que deja coloridas huellas y estelas tras de sí, que registran los trazos, los movimientos de los animales implicados. En estos casos, la elección de colores y otra serie de evidencias denotarían el control más o menos amplio, más o menos limitado, que ejercería el humano o humanos que supervisan el proceso sobre la composición final.

Métodos parecidos a estos eran compartidos y discutidos hace unos años en un foro en línea perteneciente a la Asociación Americana de Cuidadores de Zoo (AAZK). Un diálogo que a su vez es ilustrativo de la popularidad y difusión de este tipo de proyectos:

**Proyecto de Arte Animal
ursusmari (nuevo miembro)**

Esperaba que alguien pudiera darme algunas ideas acerca de cómo hacer arte animal. He visto a Delfines y Elefantes hacer arte pictórico cogiendo ellos los pinceles. ¿Pero qué pasa con otros animales como grandes felinos, osos, o nutrias? ¿Alguien tiene algún consejo? ¡Gracias!

Asling (nuevo miembro)

⁶⁷⁹ Aunque se ha reivindicado alguna que otra excepción. Como la del caballo Cholla, fallecido en 2013, que llegó a exhibir algunas de sus pinturas en una galería veneciana:
<http://www.chollathepaintinghorse.com/> Último acceso 25 de noviembre de 2014. Asimismo, el artista Sergio Caballero y su caballo Napoleón inauguraron una exposición conjunta y colaborativa en Barcelona, aunque la intención de ésta era más bien simbólica y conceptual. Antón, Jacinto. "Expresionismo Abstracto Equino". El País, 27 de mayo de 2011.
http://elpais.com/diario/2011/05/27/tendencias/1306447201_850215.html Último acceso 25 de noviembre de 2014.

Nuestro personal de espectáculos entrenó recientemente a nuestro perezoso de dos dedos para que pintara. Supongo que cualquier cosa que pueda coger un pincel de forma segura puede pintar. O, enséñales a pisar la pintura y caminar por el papel...

StephanieRichmond (miembro de AAZK)

[...] pintamos con rinocerontes negros, suricatas, gálagos, y solíamos tener una jirafa que pintaba. Es bastante simple pintar con casi cualquier cosa y no se necesita pincel. Para los rinos y la jirafa ponemos un poco de pintura en el lienzo y dejamos que los animales la extiendan. Los rinos usan sobre todo su labio, pero a veces también el cuerno, y ocasionalmente han usado toda la cabeza. [...] Las pinturas de suricatas y gálagos se hacen de forma algo diferente. Normalmente pongo pintura en un trozo de papel en el suelo junto al lienzo y dirijo a los animales a través de la pintura y sobre el lienzo. También hice impresiones de la pata de los leones cuando fueron anestesiados. Otros animales del zoo que pintan son gorilas, elefantes, leones marinos, chimpancés, y más que no recuerdo. Estoy seguro de que los métodos de arriba o alguna variación funcionarán con los animales que mencionas.

Pmg412 (nuevo miembro)

Entrené a una nutria enana para pintar. Le fijaba un pincel y le pedía que tocara. Era muy expresiva vocalmente cuando hacía esto, y a veces hacía hasta 3 pinturas del tirón⁶⁸⁰.

Una nutria enana, pues, también podía ser entrenada para pintar. De acuerdo con lo que he ido exponiendo, habría todo un rango de posibilidades entre los animales más capacitados e inclinados hacia la actividad pictórica, y los que simplemente son embadurnados y empujados a ello. Sin embargo conviene señalar que, aunque haya individuos de determinadas especies que son capaces de pintar de forma más espontánea, hacerlo por gusto y respetar nociones como el campo pictórico, eso no significa que todos los individuos de esas especies pinten de ese modo. En este sentido, Jane Desmond ha descrito su experiencia personal con una orangután que aprendió a pintar por iniciativa propia, una vez que le proporcionaron los materiales. Así como con dos gorilas que habrían sido entrenados para ello mediante recompensas que alentarían los comportamientos considerados apropiados por los cuidadores (coger el pincel, cargarlo de pintura, apoyarlo en el soporte, etc.). La diferencia que describe Desmond es considerable. Mientras que la orangután, en su presencia, dio ella misma con dos técnicas nuevas que no había empleado hasta entonces (una de ellas, la de salpicar pintura agitando el pincel desde una cierta distancia), los gorilas entrenados hacían lo que se les pedía, y excepto unas

⁶⁸⁰ "Animal Art Project". *The Official Forum of the American Association of Zoo Keepers*, agosto de 2006. <http://www.aazk.org/forum/viewtopic.php?id=327> Último acceso 2009. Esta página ya no está disponible en la página web de la AAZK, pero sí aquí: <http://web.archive.org/web/20060928084019/http://www.aazk.org/forum/viewtopic.php?id=327> Último acceso 26 de noviembre de 2014.

pocas y limitadas opciones estaban sometidos al control, indicaciones, y decisiones de su cuidadora ⁶⁸¹. Unas decisiones que, en muchas ocasiones, estarían destinadas a convertir la pintura resultante en algo visualmente atractivo en términos humanos, lo que facilitaría su venta posterior.

A continuación de los párrafos copiados más arriba, la conversación en el foro de cuidadores deriva, precisamente, hacia la cuestión de la venta de las pinturas obtenidas, y los testimonios y consejos ofrecidos por los diferentes profesionales demuestra la viabilidad de la actividad como método de recaudación de fondos:

OhMyGoat(miembro de AAZK)

Por descontando, las pinturas de nuestros delfines y elefantes son las más populares. Les siguen las obras de pingüinos africanos, leones marinos y focas comunes. [...] tenemos un camello bactriano macho que también hace un gran trabajo, y una de nuestras cabras pigmeas ha demostrado sus talentos con un pincel fijado a uno de sus cuernos.

Por lo general, de las ventas se encarga nuestro departamento al por menor, pero no han sido muy productivos este año [...]. Hace un par de fines de semana, nuestros entrenadores de delfines necesitaban algo que añadir a su espectáculo, así que se decidió dejar a los delfines hacer algo de pintura. Resultó muy productivo dado que se vendieron 5 pinturas por 100\$ cada una. Empezaron con un par de pinturas, ¡y los visitantes seguían viniendo con billetes de 100 en la mano! Parece que ver cómo se hace la pintura ayudó con las ventas. La mayoría de este dinero va a nuestro fondo para enriquecimiento y desarrollo de los entrenadores.

Estamos pendientes de añadir más "artistas" animales y de optimizar el programa durante la temporada baja

kmdelorenzo (miembro de AAZK)

Pintamos con nuestros pingüinos a la vista del público y lo vendimos allí mismo. Colocamos una carpa y hablamos de enriquecimiento. ¡Hicimos casi 500\$ en menos de dos horas! El dinero fue a nuestra sección de AAZK.

Krissy (nuevo miembro)

Nuestro jaguar es la estrella ahora mismo. Pone su pata en la pintura y después en el lienzo. Sus pinturas se han vendido por entre \$70-\$100. También hemos vendido sesiones de pintura privadas en las que una familia paga para verlo pintar. También escogen los colores y se llevan las pinturas a casa. Funciona genial. [...]

Ashling (nuevo miembro)

La sección de Cleveland de la AAZK acaba de hacer una subasta silenciosa del arte animal de nuestro zoo, ¡¡¡y fue un gran éxito!!! ¡La impresión de la pata de un oso polar se vendió

⁶⁸¹ Desmond, Jane. "Can Animals Make 'Art'?" *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. (Nueva York: Columbia University Press, 2012): 102-4. Desmond, al igual que Lenain, opta por poner el término "arte" entre comillas cuando lo refiere a animales no humanos.

por \$1000! La mayoría de las otras pinturas e impresiones se vendieron entre \$20-\$500⁶⁸².

Así, la difusión y popularidad que han alcanzado estas prácticas convierte en probable la posibilidad de que la persona que no haya asistido en directo a una de estas sesiones pictóricas, las haya visto en algún anecdótico reportaje en la sección final del telediario, o recibido algún enlace que las presenta como una curiosidad o un fenómeno extraordinario. Aunque se trate de algo bastante difundido y frecuente. Tampoco es extraño que hayan recurrido a ello organizaciones benéficas para recaudar fondos, o incluso que muchos particulares se hayan animado a poner a sus mascotas patas a la obra, de lo que dan testimonio numerosos vídeos en internet⁶⁸³.

En general, los animales a los que vemos y ponemos en esta situación suelen ser los que tenemos más a mano. Los que los humanos podemos controlar o supervisar con mayor facilidad. Ya se trate de animales exóticos o salvajes encerrados en los zoos (casos en los que existe una mayor connotación de espectáculo), o de los que viven en nuestras casas (perros, gatos, o algún que otro cerdo⁶⁸⁴). Aunque existe una llamativa excepción a este panorama. Y estaría relacionada con los proyectos y expediciones que el dúo de artistas Olly y Suzi habrían llevado a cabo durante años.

Cuando realizan una de sus obras, ambos artistas colaboran radicalmente, trabajando juntos sobre el mismo soporte, completando los trazos del otro. Y extienden esa colaboración a la naturaleza, y a los animales que viven alejados de las grandes ciudades, y amenazados por ellas:

Nuestro proceso artístico se ocupa de nuestro viaje; una respuesta colaborativa y mutua a la naturaleza en su forma más primitiva y salvaje. La mayor parte de nuestro arte se lleva a cabo en diversos y remotos entornos tanto en tierra como en el mar. Pintamos en el sitio y en las proximidades de los animales, que con frecuencia están amenazados, y porque todavía están aquí. Ellos son nuestro tema principal. Cuando es posible usamos pigmentos y materiales naturales. De esta manera el medio natural es nuestro estudio⁶⁸⁵.

⁶⁸² Ibid.

⁶⁸³ Por ejemplo: "Paw painting dachshunds". <https://www.youtube.com/watch?v=Y63uAhxcqpQ>; "Pet Paw Casso". <https://www.youtube.com/watch?v=s55IIROlapM>; "Toby's Paw Painting". https://www.youtube.com/watch?v=1_QFdaplMUg; "Mr. Magoo: The Blind Cat That Paints". <https://www.youtube.com/watch?v=dfFlmZNSuL4> Último acceso 26 de noviembre de 2014.

⁶⁸⁴ "Smithfield the Painting Pig Appearing at Super Pet Expo". <https://www.youtube.com/watch?v=VHIIdO8eCbF4> Último acceso 26 de noviembre de 2014.

⁶⁸⁵ Fragmento de la declaración de Olly y Suzi en su página web: <http://www.ollysuzi.com/statement/> Último acceso 26 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

Olly y Suzi pretenden representar a los animales de manera primordial, primitiva, y se interesan por sus respectivos simbolismos. Sin embargo, lo que buscan es aumentar el conocimiento y comprensión acerca de sus sujetos, pintando sus movimientos, migraciones, hábitats... Así como sensibilizar a los espectadores acerca de la precaria situación de muchas de las especies que retratan, la mayoría de ellas depredadoras. Y por lo tanto incomprendidas, vistas como más fuertes que vulnerables, como más peligrosas que necesitadas de protección.

Las obras del dúo se convierten en una advertencia de la situación por la que atravesamos. Una situación en la que, ya sea poco a poco o a grandes bocados, vamos acorralando a otros animales, reduciendo más y más los espacios en los que viven, consumiendo las regiones y la diversidad que requieren para su supervivencia. Los dos artistas dan su testimonio desde los remotos lugares sobre los que se ciernen estas amenazas, en donde se encuentran los animales en peligro, en lugar de en un estudio instalado en el centro de la civilización. En esos parajes se acercan todo lo posible a las criaturas que representan, salen a su encuentro, los observan, los pintan en la urgencia del momento, cuando los tienen delante de sus ojos y del resto de sus sentidos. Y transmiten esa emergencia e inmediatez a lo que hacen, a lo que representan. Una emergencia que casa muy bien con la precariedad que denuncian, con su necesidad de hacer algo, de impulsar a que otros también hagan, y tomen conciencia⁶⁸⁶.

No obstante, se diría que falta algo. Porque hasta ese punto el testimonio es animal, sí, pero meramente humano. Para remediarlo, lo que Olly y Suzi hacen es buscar la colaboración, la contribución de los animales que representan:

Quando es posible incorporamos la huella, impresión, rastro o mordedura del animal en nuestra obra, documentando el hábitat o el paso de una criatura que está aquí ahora pero puede que no lo esté mucho más. Esta interacción puede verse como la evidencia de un evento, una forma de investigación primigenia; un desempeño físico de los sentidos⁶⁸⁷.

El dúo, de ser posible, busca que los animales sobre los que trabajan dejen en las obras su huella, o al menos, que se acerquen y se interesen por lo que ocurre, que interaccionen con sus retratos.

⁶⁸⁶ Para más información acerca de Olly y Suzi, consultar: Suzi, Olly, Greg Williams y Steve Baker. *Olly and Suzi: Arctic Desert Ocean Jungle*. (Nueva York: Harry N. Abrams, 2003). Baker también ilustra la portada de su libro con una imagen del dúo, de cuyas obras hace un detallado análisis: Baker, Steve. *The postmodern animal*. op. cit.

⁶⁸⁷ *Ibíd.*

Todo ello como manera de subrayar el hecho de que todavía existen, de que todavía están ahí. Y como prueba de que las obras no serían sólo humanas, de que habría algo, una especie de firma o huella, de otras especies animales en ellas. Así, después de pintar a un tiburón blanco desde una jaula a prueba de tiburones en Sudáfrica, los artistas habrían dejado flotando la pieza en la superficie del mar para que el tiburón la mordiera, atraído por el olor a carnada de sardinas⁶⁸⁸. O habrían tratado de provocar que las mantas rayas de las islas Caimán interaccionaran con sus propios (y recientes) retratos subacuáticos, interesadas por el olor a tinta y sangre de calamar que desprendían⁶⁸⁹. También habrían colocado lienzos o similares en el lodo de regiones pantanosas de Venezuela, para que fueran atravesados por anacondas que imprimieran en ellos sus sinuosos rastros, o impresiones. Algunas de sus obras también contarían con huellas o marcas hechas por leones⁶⁹⁰ o guepardos, o habrían sido inspeccionadas de cerca por osos grises, orangutanes, licaones, o tiburones martillo, entre otros. O recorridas por tarántulas y hormigas. De manera que todos ellos habrían dejado tras de sí trazos de sí mismos, huellas de sus movimientos, o indicios de su implicación o su presencia, documentada también por medio de fotografías [Fig. 375].

De ahí que la obra de Olly y Suzi no se limite a sus dibujos y sus pinturas, sino a todo lo que las rodea. Sus viajes y la organización de los mismos⁶⁹¹; sus encuentros con los respectivos animales; las fotografías que muestran a los artistas trabajando en el terreno, con los animales cerca o incluso encima de las obras que se están realizando, o aportando un zarpazo, mordedura o rasguño final para terminarlas. Debido a ello, exhiben sus dibujos y pinturas en "instalaciones junto a fotografías y vídeos para comunicar y documentar la realización de las obras", y su "subsiguiente interacción con la naturaleza, como un proceso en curso⁶⁹²".

Sin embargo, el caso de Olly y Suzi sería una excepción en el panorama de la pintura realizada por animales no humanos. De hecho, la en ocasiones limitada contribución de los animales implicados (que a veces sólo están ahí y no dejan marcas en el soporte), se constituye en una prueba de la dificultad y complejidad de la empresa. Al tiempo

⁶⁸⁸ Suzi, Olly, Greg Williams y Steve Baker. *Olly and Suzi...* op. cit., 148.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*

⁶⁹⁰ Leones en apariencia residentes de una reserva o similar.

⁶⁹¹ De hecho, los artistas habrían aprovechado sus experiencias para ofrecer sus servicios como organizadores de expediciones a regiones remotas de África y el Ártico:

<http://www.ollysuziexpeditions.com/> Último acceso 27 de noviembre de 2014.

⁶⁹² <http://www.ollysuzi.com/statement/> Último acceso 26 de noviembre de 2014. Traducción de la autora.

que potencia su atractivo, y también la fascinación que provoca. Así, para una mayor implicación y protagonismo directo de las huellas de los movimientos de los propios animales en las obras, para un desarrollo más extenso y profundo de los trazos que éstos realizan, serían necesarios otros animales. Animales en cautividad, o animales en nuestro entorno más inmediato. En definitiva, animales enculturados, integrados en nuestra cultura, con la que entronca la pintura. Bien porque así podemos imponernos sobre ellos de manera más completa, y ejercer un control sobre lo que hacen; bien porque de este modo hacen suya la pintura, y la practican como una más de sus actividades o costumbres; así como todas las situaciones que se darían entre ambos polos. De una manera u otra, y como ya he destacado, instituciones como los zoológicos habrían estado en el centro del fenómeno. Y fue precisamente en un zoológico donde se inició la historia en la que me voy a centrar a continuación.

SIMIOS⁶⁹³ PINTORES Y OTROS EXPRESIONISTAS

A mediados de los años cincuenta dio comienzo lo que Thierry Lenain ha calificado como edad de oro de los monos pintores⁶⁹⁴. Con anterioridad, ya se habían producido y estudiado casos de monos y simios que habían pintado o dibujado⁶⁹⁵. Pero fue a mediados de siglo cuando los ejercicios de estos primates alcanzaron una gran repercusión en los medios. Lo que en parte se explicaría por la confluencia histórica de los mismos con el expresionismo abstracto, que desarrollaré más adelante. Todo esto generó una onda expansiva que recorrió la sociedad y el mundo del arte, que con el tiempo provocó que se explotara el talento de otros muchos residentes de los zoos, y que posteriormente supondría que estas prácticas se expandieran al ámbito doméstico. De este modo, a partir de los años setenta algunas mascotas (principalmente perros), empezaron a sumarse a la lista de animales pintores. Finalmente, y gracias a una iniciativa de los artistas Komar y Melamid que continuaba la estela dejada por los primates no humanos, en los noventa la pintura realizada por elefantes abandonó el ámbito del zoo para asomarse a museos y a bienales como la de Venecia.

⁶⁹³ La palabra “mono” se utiliza a veces indistintamente para designar a cualquier primate no humano. Pero por influencia del inglés y de la terminología científica, cada vez va siendo más habitual designar como “simios” a los grandes primates y a otros primates superiores, y como “monos” al resto.

⁶⁹⁴ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 76.

⁶⁹⁵ Como ejemplos más destacados estarían los estudios realizados por Nadjeta Kohts en Rusia con el chimpancé Joni (alrededor de 1913), o las investigaciones de Paul H. Schiller en los laboratorios de Yerkes en la década de los cuarenta con la chimpancé Alpha. *Ibíd.*, 62-68.

En el ámbito de los simios, durante la mencionada década de los cincuenta aparecieron unos cuantos pintores (chimpancés, orangutanes, gorilas) repartidos por zoológicos de varios países: Estados Unidos, Países Bajos, Austria⁶⁹⁶... Pero el más destacado y famoso de todos ellos fue sin duda Congo. Un joven chimpancé capturado en África que fue llevado al Reino Unido⁶⁹⁷, al zoo de Londres, y puesto bajo la supervisión del zoólogo Desmond Morris, quien también era (y es) un reconocido pintor⁶⁹⁸.

Morris había estudiado biología en la Universidad de Birmingham. Al mismo tiempo, y como ya desde adolescente pintaba en un estilo surrealista, aprovechó para entrar en contacto con el círculo vanguardista de la ciudad, acudiendo a reuniones, colaborando en performances, y filmando dos cortos amateur. En 1950 participó en una exposición en la galería londinense del surrealista británico Edouard Mesens, donde también colgaban obras de su admirado Miró. Esta experiencia en Londres le sirvió para conocer a Roland Penrose, poeta, artista y uno de los fundadores del recién creado *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de la capital⁶⁹⁹. Por el lado científico, en 1954 se doctoró en la Universidad de Oxford defendiendo una tesis dirigida por uno de los tres grandes pioneros de la etología, Niko Tinbergen. Fue en Oxford, en una de las bibliotecas de la universidad, donde a principios de los cincuenta Morris se topó con un artículo que le llamó mucho la atención⁷⁰⁰. En él, Paul H. Schiller desgranaba las reacciones de la chimpancé Alpha cuando le eran proporcionados lápices de colores y hojas de papel, bien en blanco, bien con diferentes formas en ellas. Incrédulo en un principio, en una segunda lectura Morris se convenció de que en los dibujos de Alpha se apreciaba un cierto control visual, y reacciones ordenadas a las formas presentes en los papeles. Schiller, además, se había mostrado convencido de que el estilo de Alpha había evolucionado con el tiempo⁷⁰¹. Dicho artículo inspiraría a Morris para, unos años más tarde, conjugar sus dos máximos intereses, el arte y la biología, dentro de un mismo proyecto.

⁶⁹⁶ Para más detalles, consultar: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 76.

⁶⁹⁷ Congo había sido seguramente capturado en África, tras matar a su madre. Entonces esas prácticas no se cuestionaban, como ha reconocido Morris. Más adelante muchos zoos renunciarían a ellas y establecieron programas de cría en cautividad: Morris, Desmond. *Animal Days*. (Londres: Jonathan Cape, 1979): 145-46.

⁶⁹⁸ Levy, Silvano. *Desmond Morris: 50 years of Surrealism*. (Londres: Barrie and Jenkins, 1997).

⁶⁹⁹ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 78.

⁷⁰⁰ *Ibíd.*, 13.

⁷⁰¹ El artículo de Schiller fue publicado póstumamente por Karl Lasheley, que fue quien encontró y organizó sus notas: Schiller, Paul H. "Figural preferences in the drawings of a chimpanzee". *Journal of comparative and physiological psychology* 44, nº 2 (1951): 101.

Tras obtener su doctorado, fue sin embargo su formación artística la que le proporcionó su primera colocación en el zoo de Londres, donde fue asignado a la unidad cinematográfica de Granada TV. A sus estudios en zoología y etología se les sumaba la experiencia de haber realizado los dos cortometrajes mencionados (uno de ellos premiado por la BBC), y esta familiaridad con el medio cinematográfico le convertía en el candidato ideal⁷⁰². En dicha unidad se destacaría como presentador del programa de televisión semanal *Zootime*. Pero desde un principio estaba claro que el programa necesitaba una mascota, un animal co-protagonista. Y Morris, fascinado desde hacía tiempo por la posibilidad de observar el comportamiento de un simio de cerca, aprovechó la ocasión para hacerse con un chimpancé. El 12 de mayo de 1956 llegaron seis pequeños chimpancés cuyo destino era el de ser entrenados para las famosas fiestas de té del zoo londinense⁷⁰³, y a Morris se le permitió escoger a uno de ellos⁷⁰⁴. A pesar de que el cuidador le recomendó una hembra muy tranquila, Morris se decidió por Congo, impresionado por su estado de alerta y por su carácter. También porque, tras una marcada desconfianza inicial, el chimpancé acabó por saltarle encima, rodearle con sus brazos y engancharse con fuerza a su chaqueta⁷⁰⁵. La personalidad traviesa del chimpancé, así como el caos que generaba a su alrededor al menor descuido, encajaron muy bien en el programa de televisión, convirtiendo a Congo en toda una estrella, y en el preferido de muchos niños.

La convivencia diaria con el pequeño chimpancé hizo que Morris empezara a fijarse en cuestiones como la forma en que el primate concebía socialmente su entorno más inmediato. O el inusitado alcance de su inteligencia, que posibilitaba que, sin que nadie le hubiera enseñado, se hiciera con un manojo de llaves olvidadas y abriera por su cuenta una jaula. Todo lo cual resultaba nuevo para el zoólogo, que empezaba a cuestionarse lo que hasta entonces había dado por sentado acerca del comportamiento de otros animales:

⁷⁰² Lenain detalla la trayectoria de Morris en estos años en el zoo de Londres, así como la estrecha relación establecida con Congo. Y el interesado también hace lo propio en dos libros distintos: Morris, Desmond. *Animal Days*. (Londres: Jonathan Cape, 1979): 145-81; Morris, Desmond. *The Story of Congo*. (Londres: B.T. Batsford, 1958).

⁷⁰³ Los chimpancés eran sentados a una mesa, y cumplían con el ritual de servir y degustar el té, entre las risas del público. Tal y como relata Frans de Waal, el problema era que muy pronto los simios aprendían a hacerlo demasiado bien. Lo que más que humorístico resultaba inquietante, incluso amenazador. La solución era enseñarles a hacerlo mal, para no incomodar al público y reforzar así su auto-percibida superioridad. De Waal, Frans. "Prologue. The Apes' Tea Party". *The Ape And The Sushi Master Reflections Of A Primatologist*. op. cit.

⁷⁰⁴ Morris, Desmond. *The Story of Congo*. op. cit., 9.

⁷⁰⁵ Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 146.

Estrategias, engaños, la aceptación del castigo - estos eran patrones que conocía lo bastante bien en contextos humanos, pero que no me había encontrado con anterioridad en mis estudios de otros animales. Claramente, el chimpancé me iba a llevar a nuevos dominios de conceptos acerca del comportamiento animal⁷⁰⁶.

Como resultado, Morris se lanzó a observar y a estudiar estas capacidades de Congo, para lo que tenía que equilibrar las necesidades de entretenimiento y espectáculo propias del programa con los requisitos científicos. Para ello, contrató al excéntrico artista e inventor Bruce Lacey, que sería el encargado de diseñar juegos y aparatos que permitieran a Congo lucir sus capacidades delante de las cámaras. Como, por ejemplo, ejercitar su puntería derribando una uva que luego recibía como premio, o conducir otra uva por un laberinto con un palo a modo de herramienta, hasta que conseguía extraer la fruta. Todo lo cual se emitía por televisión y demostraba a los espectadores de lo que era capaz un joven chimpancé, con un enfoque más naturalista y espontáneo que otros programas de la época, en los que los simios aparecían disfrazados, antropomorfizados.

Al recordar todo esto años más tarde, Morris se asombra: "era como si Bruce Lacey hubiera leído el informe de Jane Goodall acerca de sus chimpancés pesca-termitas casi una década antes de que lo hubiera escrito, y basado su aparato en sus actividades en la selva⁷⁰⁷". Esto debido a que tanto el aparato como el descubrimiento de Goodall implicaban chimpancés haciendo uso de herramientas. Una Goodall, por cierto, que formó parte durante un tiempo del equipo del programa, actuando como asistente y documentalista de Ramona Morris, mujer de Desmond y parte de la producción. Hasta que, con gran sorpresa del equipo, la joven Goodall se marchó a lo que parecía una arriesgada expedición para observar el comportamiento de una colonia de chimpancés en el este de África⁷⁰⁸. En principio, sólo durante seis meses, que luego se convertirían en años, y después en décadas, que cambiaron para siempre el modo en el que vemos a los chimpancés. Y por extensión, al resto de animales, ya no tan alejados de nosotros como durante mucho tiempo habríamos querido creer.

Animado por el éxito de los aparatos y de sus pequeños experimentos, Morris se acordó del artículo de Schiller y de los dibujos del chimpancé Alpha. Y se decidió a probar suerte con Congo. Todo empezó cuando el zoólogo introdujo papel y lápiz en una de las habituales sesiones de juegos del chimpancé:

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, 151.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, 153.

⁷⁰⁸ *Ibíd.*, 152.

[Congo] estaba sentado en la alfombra de mi oficina, rodeado por escombros de todo tipo- juguetes, los contenidos de la papelería, mi bufanda y guantes. [...] Le tendí el lápiz. Su curiosidad le hizo acercarse. Con delicadeza puse sus dedos alrededor de él y puse la punta en un pedazo de cartón que había encontrado. Entonces lo solté. Al hacerlo, movió su brazo un poco y después paró. Miró el cartón. Se dio cuenta de que algo extraño estaba saliendo del extremo del lápiz.

Fue la primera línea de Congo. Deambulaba un corto tramo y después paró. ¿Ocurriría otra vez? Sí, lo hizo, y otra vez, y otra vez. Todavía mirando el cartón, Congo empezó a dibujar línea tras línea mientras yo lo observaba, me di cuenta de que estaba empezando a concentrar las líneas en una zona en particular- una parte del cartón en la que había una pequeña mancha de tinta. Lo que esto significaba era que, incluso en este primer garabato, las líneas de Congo no eran rasguños aleatorios y que, como Alpha, llevaba en él el germen, aunque fuera muy primitivo, de [la posibilidad de realizar] patrones visuales⁷⁰⁹.

Este sería el pistoletazo de salida de una larga serie de pruebas en las que el pequeño chimpancé sería el protagonista. Pruebas que se extenderían durante dos años y que tuvieron como resultado material unos 384 dibujos y pinturas. Congo empezó dibujando en privado, y un tiempo después sus sesiones fueron ocasionalmente transmitidas en *Zootime*. Morris pronto observó la intensa concentración en la que el chimpancé se sumergía cuando estaba manos a la obra, de modo que no necesitaba ninguna recompensa para enfrascarse en el proceso. Hasta el punto de que, en opinión del zoólogo, el primate situaba la pintura al mismo nivel de importancia que comer o beber, y en una ocasión, cuando trató de retirarle una hoja antes de tiempo, "explosionó en un berrinche temperamental, y sólo se calmó cuando le fue permitido continuar y completar su trabajo⁷¹⁰". Otro aspecto llamativo era el control que Congo ejercía en la producción de las imágenes, exhibiendo un estilo personal y repitiendo una serie de patrones una y otra vez, como "zig-zags, bucles, cruces, y en ocasiones, círculos bien formados⁷¹¹". Pero de todos ellos, el más destacado era una forma de abanico radial, que poco a poco fue variando. Bien dividiéndolo en dos, bien sumando un abanico auxiliar al principal, o añadiendo un punto central al diseño.

Cuando Morris estaba preparado para pasar a la siguiente fase del proyecto, en la que iba a presentar a Congo hojas con formas predeterminadas para registrar su reacción, hizo su aparición Baltimore Betsy. Se trataba de otra chimpancé, residente en el zoo de

⁷⁰⁹ *Ibíd.*, 167.

⁷¹⁰ *Ibíd.*, 168.

⁷¹¹ *Ibíd.*, 167.

Baltimore, que había alcanzado la fama pintando en otro programa de televisión, *This is your zoo*. La técnica de Betsy era más sencilla y limitada que la de Congo. Entre otras cosas, porque pintaba con los dedos, un método que era utilizado desde hacía años para evaluar los problemas psicológicos de los niños de corta edad, y que también parecía adecuado para ser usado por los primates debido a su simplicidad. Sin embargo, los resultados de Betsy eran mucho más coloridos y vistosos. Por lo que Morris se volvió a ver atrapado entre lo científicamente idóneo, que hubiera sido seguir con los austeros dibujos de Congo (más fácilmente legibles y analizables), y lo plásticamente deseable, que el científico sabía que contribuiría al éxito y a la fama de *Zootime*, y de su protagonista. Después de todo, las obras de Betsy recordaban a las de la escuela tachista, y empezaban a ser exhibidas, e incluso vendidas, a coleccionistas interesados. El salto del dibujo a la pintura "haría del análisis serio de los detalles algo mucho más difícil, pero indudablemente también produciría algunas atractivas pinturas abstractas"⁷¹². Que, como ventaja añadida, quedarían mucho mejor en televisión.

La solución intermedia que halló Morris fue la de descartar la pintura con los dedos de Betsy, y optar por utilizar pinceles. En cuyo manejo, por suerte, Congo se mostró bastante diestro, aprendiendo rápidamente a sujetarlos de una manera típicamente humana. Morris:

[...][le] presentaba un color detrás de otro y él continuaba trabajando en una pintura concreta hasta que la consideraba terminada. Entonces paraba y se negaba a añadir nada más⁷¹³ [Fig. 376].

En general, y a pesar de todas las distracciones y la presión que implicaba el programa y la creciente fama de Congo y de sus habilidades, el zoólogo tuvo el cuidado y la visión de mantener una determinada estructura y organización a lo largo de todas las sesiones, que le permitirían posteriormente presentar el análisis de resultados de una manera científicamente aceptable. Imponía un cierto orden en cuanto al uso de los colores, y se los iba pasando uno a uno al chimpancé, para evitar que estos se mezclaran y Congo terminara emborronando la página. Aunque Congo retenía la libertad de usar un determinado color tanto o tan poco como quisiera, o incluso de rechazarlo. El zoólogo también probó a dividir la realización de las pinturas en varias fases. De modo que los colores usados en primer lugar tuvieran la oportunidad de secarse, y el chimpancé pudiera

⁷¹² *Ibíd.*, 169.

⁷¹³ *Ibíd.*, 170.

volver a trabajar en la pintura más adelante⁷¹⁴. Morris también le sentaba en una sillita alta, que le contenía hasta cierto punto y le imponía una determinada postura. Lo que hacía más difícil que echara al traste la sesión con un salto o con un movimiento brusco⁷¹⁵.

Las respectivas incursiones de Congo y Betsy pintando en televisión [Fig. 377], provocaron que llegara una carta desde Baltimore proponiendo una exposición conjunta con las obras de ambos simios. Una muestra que había de exhibirse primero en Londres y viajar después a Estados Unidos. Morris, que unos años antes había anunciado jocosamente en una reunión de su departamento en Oxford que un día haría una "exposición de pinturas de un solo chimpancé en una galería de arte de Londres que asombrará al mundo y estrechará todavía más la brecha entre el simio y el hombre"⁷¹⁶, ahora que aquella broma amenazaba con hacerse realidad ya no se mostraba tan seguro de sí mismo. Le preocupaba, sobre todo, que aquello terminara de echar por tierra la seriedad de sus investigaciones. Pero los responsables de Granada TV fueron tajantes, conscientes de la publicidad que supondría algo así. Comenzó la búsqueda de una galería que estuviera interesada, y después de algunas dificultades, Dorothy Morland (entonces directora del ICA), se decidió a darles una oportunidad a los simios pintores. Tras comprobar, en una visita al zoo, que Morris se tomaba muy en serio el asunto, y recibir el respaldo de Herbert Read y Roland Penrose, la fecha de la inauguración se fijó el 17 de septiembre de 1957. Se planeó que ésta fuera acompañada por un discurso formal del reconocido darwinista Julian Huxley, a partir de lo cual la muestra se prolongaría durante tres semanas. El impacto en la prensa, en el público, e incluso en los coleccionistas fue considerable, con una mezcla de opiniones contrapuestas y por lo general bastante viscerales.

No es casual que esta edad dorada de la pintura ejecutada por monos tuviera lugar en ese preciso momento histórico, la segunda mitad de la década de los años cincuenta. Los estudios primatológicos habían ido cobrando cada vez más importancia, y los experimentos de Morris sólo constituían un paso más, aunque algo aislado, en una larga cadena de avances. Asimismo, los animales iban perdiendo protagonismo a pasos agigantados en el entorno cotidiano de la gente, y como contrapartida,

⁷¹⁴ Morris, Desmond. "Introduction". *Painting by Chimpanzees*. (Londres: Institute of Contemporary Art, 1957).

⁷¹⁵ Los detalles de la estructura y organización de estas sesiones, así como un análisis detallado, se pueden hallar en: Morris, Desmond. *La biología del arte: un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*. (México: Siglo XXI Editores, 1971). Se pueden ver algunos fragmentos de vídeo aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=uvzGV3LnWIE> Último acceso 1 de mayo de 2015.

⁷¹⁶ Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 166.

se convertían en espectáculo en los zoológicos y en noticia en los telediarios y en las revistas ilustradas. Dentro del panorama artístico, la fama del expresionismo abstracto y de sus equivalentes europeos, tachismo e informalismo, estaba en su cima y todavía quedaban unos años para que ésta fuera cuestionada por movimientos como el pop o la *hard-edge painting*. De hecho, fue en 1956 cuando se produjo la muerte en accidente de coche de Jackson Pollock, la máxima figura del expresionismo abstracto. Un fallecimiento repentino que le consagró como mito, y difundió incluso más las premisas del movimiento al que pertenecía. Las abstracciones expresionistas, tachistas, informalistas, iban camino de convertirse en un lugar común en los medios de masas, utilizadas como sinónimo del arte más reciente, y entendidas de ese modo por el público.

No es de extrañar que, ante esa situación, los esfuerzos abstractos de algunos primates no humanos fueran identificados como algo similar. Y en definitiva, que fueran tratados como arte, o como algo próximo o equivalente a otras formas de arte. Visualmente, para un ojo no entrenado tanto las pinturas de los artistas humanos como de los no humanos pueden parecer similares en un primer golpe de vista: manchas y trazos de color superpuestos en un aparente caos. Sin embargo, no son iguales. Los motivos desarrollados por los simios son mucho más básicos, más tentativos, y tienden a ser más simétricos, menos complejos. Suelen ser exploraciones de las marcas que deja el pincel, o los dedos, sobre el papel, con diversas variaciones y énfasis en el centro (lo más habitual), de un lado a otro, en las esquinas, con superposiciones... Tienden a revelar las tensiones del campo pictórico, cuyos márgenes reconocen y respetan⁷¹⁷, reforzando en la mayoría de las ocasiones sus ejes horizontal y vertical a través de trazos paralelos. O en forma de abanico, como hacía Congo **[Figs. 378 y 379]**. Esto se explica en parte por la idiosincrasia y capacidades de estos primates, y en parte porque muy pocos de entre ellos han practicado la pintura de manera continuada y sostenida en el tiempo. El caso de Congo no es habitual, y a pesar de ello su corta carrera apenas duró dos años. Puesto que hubo de interrumpirse cuando el chimpancé alcanzó la adolescencia y su comportamiento se volvió más

⁷¹⁷ Una noción que los chimpancés comparten con nosotros, y al parecer, también con otros animales como los elefantes. En mi opinión, sería interesante poder estudiarla en mayor profundidad junto con otros rasgos, como el reconocimiento en espejos, y otras cuestiones relacionadas con delimitar y reconocer determinados espacios “virtuales”, apartados de la realidad física inmediata. De nuevo, y haciéndose eco de Meyer-Schapiro, Lenain vuelve a definir de manera negativa esta capacidad de los simios, enfatizando no el hecho en sí, positivo, del reconocimiento, sino que los chimpancés no pueden alterar o modificar dicho campo pictórico, y se limitan a aceptarlo cuando se les presenta: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 15-17.

enérgico y violento. Sin embargo, en su breve trayectoria se observa una evolución en el control de los trazos y en los motivos utilizados, que Morris consideraba comparable a la que se producía en niños pequeños, hasta justo antes de que alcanzaran la fase de la representación⁷¹⁸.

Dada la similitud superficial entre el arte de los monos y el expresionismo abstracto, el hecho de que los simios pintaran llamó la atención de la gente y pudo ir más allá de ser visto como una simple anécdota, como algo diferente de un mero truco de feria. Así, retuvo el interés colectivo el tiempo suficiente como hacerse un hueco en los medios y sobrevivir en ellos meses, e incluso años. En este sentido, es pertinente recordar una cita de Harold Rosenberg, extraída de su ensayo *The American Action Painters*, que ponía de relieve el que el expresionismo abstracto hubiera tomado por asalto las revistas ilustradas, pues "el arte en América no sólo es nuevo, es noticia"⁷¹⁹. La pintura de los monos siguió ese mismo camino, y aprovechándose de la coartada que le proporcionaba esa filiación algo bastarda (de la que algunos se aprovecharían para otro tipo de intereses), compartió algunos de los minutos de fama de ese movimiento pictórico.

La prensa, pues, se hizo eco de la exposición del ICA a nivel internacional. Con algunas excepciones que se tomaron más en serio el evento⁷²⁰, la mayoría de crónicas lo trataron como una anécdota graciosa y extravagante. En ellas se mezclaban las declaraciones relativas a la seriedad y a la importancia de las obras como ventanas a los orígenes del arte realizadas por los responsables del ICA y por Morris, con comentarios humorísticos de los periodistas acerca de las travesuras de Congo, acompañados de un jocoso y paródico cuestionamiento de su repentina encarnación como un presunto artista de genio⁷²¹. Un poco como el balance de seriedad y humor que también caracterizaba el programa de televisión de Morris y Congo, destinado al entretenimiento pero sin por ello renunciar a la divulgación.

Asimismo, unos cuantos artículos fueron más allá, y optaron por ridiculizar y atacar al ICA, en lo que parecía una batalla más amplia

⁷¹⁸ Morris, Desmond. *La biología del arte*. op. cit.

⁷¹⁹ Rosenberg, Harold. "American Action Painters". *Abstract Expressionism: A critical record*, (Cambridge: Cambridge University Press: 1990): 83.

⁷²⁰ Morris menciona la crónica del *Daily Telegraph*, que criticó las obras de los chimpancés como si fueran creaciones de artistas humanos. Crítica que, por su seriedad, podía tomarse como una burla irónica por parte de algunos lectores, y atizar el fuego de la indignación, como sucedió: Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 172-73; "Portrait of the Artist". *The Daily Telegraph*, 17 de septiembre de 1957.

⁷²¹ En el archivo de la biblioteca de la Tate londinense se guardan los archivos del ICA, y en ellos se conserva toda la documentación relativa a la exposición. Así como un par de volúmenes en los que se encuentran un gran número de recortes con artículos aparecidos a raíz de la muestra.

en contra del arte moderno y de los estilos, artistas e instituciones que lo representaban. Por ejemplo, el *Daily Mail* pretendía claramente incitar la ira de los contribuyentes en contra del Instituto, al apuntar que éste recibía una subvención del gobierno (y por tanto, sacada de los bolsillos de todos). Un dinero que luego se destinaba a que un chimpancé pintara a cambio de pasas⁷²². Además de otras puyas, distorsiones e invenciones, el periodista responsable del artículo también se molestó en llamar al ICA para asegurarse de que no se trataba de una broma. Así como al director de la Royal Academy of Arts, quien calificó el asunto como un absurdo ardid publicitario, y que también afirmó que había visto "el mismo tipo de cosas salir de los asilos mentales"⁷²³.

Según lo anterior, el propio Morris clasifica en tres grupos el tipo de reacciones que obtuvo tras la publicación de *La biología del arte*. Un libro, éste, en el que incluía una descripción detallada de los estudios realizados con Congo, así como un análisis en profundidad de un fenómeno que él creía vinculado a los orígenes y bases biológicas del arte⁷²⁴. En primer lugar, estarían las reacciones furiosas, que Morris atribuía a un gigantesco malentendido. Dado que veían un comentario social donde él lo único que había pretendido era investigar los orígenes de la estética partiendo de un sujeto o modelo más simple, al igual que se había hecho con niños o artistas primitivos. El segundo tipo de reacción constatada por el biólogo lo veía todo como una broma, al tiempo que una manera de ganarle puntos al arte contemporáneo, y de reírse a costa del expresionismo abstracto y del tachismo. Una reacción que Morris también juzgaba equivocada. En su opinión, lo que Congo y otros primates no humanos hacían le sumaba fuerza a la pintura contemporánea en lugar de restársela. Puesto que los cuadros humanos no serían sino ejemplos diferentes y más sofisticados de algo primario que ya se hallaba presente en las obras de los chimpancés y demás primates. Finalmente, un tercer tipo de reacción correspondía a los que se mostraban interesados, intrigados y emocionados. Muchos de ellos, artistas, que veían en los esfuerzos y

⁷²² "Now You Pay Tainfield's Diary so that Congo the Chimp May Paint". *The Daily Mail*, 3 de septiembre de 1957. La referencia a las pasas parece un golpe bajo por parte del periodista, destinado a sugerir que Congo se limitaba a pintar de manera automática y entrenada a cambio de la recompensa. Una circunstancia que había sido tajantemente negada por Morris, que sostenía que la práctica de la pintura y el entretenimiento y placer que ésta conllevaba era recompensa más que suficiente para Congo.

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Morris procede a esta clasificación en su introducción al libro de Lenain, donde se felicita de que décadas después alguien se interese por el fenómeno, aunque sea con un enfoque tan divergente al suyo como el del filósofo, que es muy crítico con la posibilidad de calificar a este tipo de pintura como arte, o siquiera como pintura: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 7-9.

la evolución de Congo la expresión simplificada de algo con lo que podían empatizar, una lucha entre el control de los trazos y el abandono, los patrones y motivos viejos y los nuevos. Y en definitiva, un aprendizaje y desarrollo extendido en el tiempo.

Congo y los otros simios artistas son situados en el papel de un pintor/artista humano, y les llueven encima múltiples asociaciones de ideas y proyecciones mentales. En parte se constituyen en una parodia, interpretada como una burla. Si un chimpancé (una criatura en teoría jerárquicamente inferior) puede hacer algo tan parecido a los modernos pintores humanos, ¿qué mérito tiene? ¿No es degradarse, y degradar al arte humano seguir por ese camino?, se oye a los críticos preguntarse a sí mismos sarcásticamente. La situación parece repetirse en el tiempo, con diferentes protagonistas. Al igual que en su momento el burro Lolo del Lapin Agile, los críticos toman a Congo como prueba que confirma sus peores temores, que nos estamos dejando caer voluntariamente por la pendiente que nos aleja de la civilización y de sus más altas cotas, y que nos acerca a la animalización, al "abismo". En el caso de principios de siglo, por olvidar deliberadamente las líneas, sombreado y contención académica para abrazar el color del impresionismo, fauvismo y otros ismos varios. En el caso de mediados de siglo, por profundizar en esa vía abierta y explosionarla, renunciando a la forma y a la figuración en favor del trazo y del gesto. Con el añadido, en la segunda coyuntura, de que el animal sustituto no sólo era un recurso habitual en el insulto y la humillación (burro y mono son términos similares en este sentido); sino que además existía una tradición de cientos de años que había venido desarrollando la iconografía del mono pintor, ligada a otras burlas y escenas de género, que pretendía ridiculizar el ego y las pretensiones del genio artístico. Lo que convertía la escena en una inmediatamente reconocible, de la cual uno podía reírse con una mayor facilidad e inmediatez.

En su libro, Lenain se detiene a analizar esta iconografía, su historia y ejemplos más notables, por lo que no es necesario detenerse en el mismo tema⁷²⁵. A destacar sin embargo, sería la observación del filósofo de que detrás de dicha iconografía podría hallarse no sólo una intención satírica, sino también un retrato de otros simios pintores del pasado, residentes como mascotas exóticas o curiosidades en las casas y talleres de los artistas. Quienes, quizás por iniciativa propia, habrían tomado el pincel para imitar a los humanos de su entorno más inmediato, y trazado una cuantas pinceladas delante

⁷²⁵ *Ibíd.*, 42-59.

del caballete. Acontecimiento en sí al que, por aquel entonces, no se le habría prestado demasiada atención ni relevancia, al margen de su carga anecdótica o satírica. Pero que, en el fondo, sería una muestra de la agencia de los simios y reflejaría un tipo de intromisión parecida a la que siglos después habría protagonizado Man Ray en el estudio de Wegman. Con la posible coincidencia de que los simios de los talleres habrían quedado también retratados en el acto de pintar en algunos de los cuadros realizados por sus dueños, al igual que Man Ray en sus cameos y colaboraciones en los vídeos de Wegman.

Por otro lado, como también apunta Lenain, la iconografía del mono o simio pintor no es algo meramente del pasado y habría llegado hasta nuestros días, puesta en práctica por artistas como Picasso. Para, después, materializarse ante la opinión pública en mediáticos casos como el de Congo. Picasso, que tenía una mona llamada Monica cuando vivía en el Bateau Lavoir; a quien, tras la exposición de Congo y Betsy, Penrose le había regalado una de las pinturas del primero, que el artista malagueño había presuntamente colgado en un lugar de honor en su estudio; y quien, preguntado por un periodista acerca de los simios pintores, empezó a comportarse como uno y le mordió ⁷²⁶. Además de, tras el regalo de Penrose, decidirse a contribuir con un dibujo que retrataba a un mono pintor para el sorteo anual con el que el ICA recaudaba fondos. Una institución que Picasso había decidido apodar cariñosamente como "*Institut des Singes* ⁷²⁷ " (instituto de simios), debido al revuelo causado por la exposición.

Además de la aceptación y curiosidad despertada por el fenómeno en artistas como Picasso, Miró o Dalí ⁷²⁸, y a pesar de las numerosas críticas y burlas suscitadas, la edad de oro de los simios pintores estuvo acompañada por cierto reconocimiento institucional, e incluso comercial. Estaba, por supuesto, el espaldarazo que suponía la seriedad con la cual se había tomado el asunto el ICA. Pero la cosa no se quedó ahí, pues pronto al instituto y al zoológico les llovieron las ofertas para adquirir alguna de las pinturas o dibujos de Congo. Obras de las que Morris no quería desprenderse, por considerarlas materiales importantes para el desarrollo de su investigación. Por otra parte, quería evitar el riesgo de que toda la empresa se viera como un intento publicitario y una comercialización del fenómeno. Sin embargo, ante la presión que algunos interesados estaban ejerciendo

⁷²⁶ Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 175.

⁷²⁷ Cowling, Elizabeth, y Sir Roland Penrose. *Visiting Picasso: the notebooks and letters of Roland Penrose*. (Londres: Thames & Hudson, 2006): 206 [nota 232]. Miró también recibió una de manos de Morris: Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 201.

⁷²⁸ Tal y como recoge Lenain: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 95, 117.

sobre el ICA (entre ellos, clientes habituales), Morris acordó con Granada TV y con las autoridades del zoo de Londres que las pinturas se pondrían a la venta. Pero insistió en se hiciera a un precio alto, para reducir las ventas al mínimo. A pesar de esta precaución, las diez guineas solicitadas (diez libras, diez chelines) resultaron ser un error de cálculo, y se quedaron cortas⁷²⁹. Al día siguiente, Morris comprobó con horror que casi todas las pinturas de Congo tenían un punto rojo junto a ellas. Paralizó de inmediato la venta, y tuvo que poner a pintar al chimpancé para poder cumplir el compromiso adquirido con el zoo de Baltimore, por el cual un cierto número de obras de Congo tenían que viajar de vuelta con las de Betsy para montar una exposición en Estados Unidos⁷³⁰.

Así que quedaba claro que, institucionalmente, las obras habían sido aceptadas. Habían sido exhibidas dentro del cubo blanco de la galería, y además presentadas, criticadas, estudiadas, y vendidas como tales ⁷³¹. Aunque es cierto que existía una cierta reticencia a calificarlas directa y abiertamente como arte, con una gran polémica en marcha y las sensibilidades a flor de piel. Tal y como regateaba Morland a un periodista: "No decimos que las pinturas sean arte. Pero si no fueran bonitas no deberíamos estar colgándolas. Esto no es un truco publicitario⁷³²". En general, se evitaba reivindicar las pinturas y dibujos como arte en sí mismas, y la legitimidad de las mismas y de su exhibición, se apoyaba en señalarlas como una ventana privilegiada a los orígenes del arte. En línea con las reclamaciones de otros ámbitos que identificaban a los chimpancés, un tanto distorsionada y equivocadamente, como lo más parecido a nuestros ancestros evolutivos que teníamos a mano⁷³³. Incluso algo así era considerado insultante por los que veían como una amenaza cualquier aproximación entre el ser humano y los demás animales. Sobre todo si ésta estaba relacionada con alguna de las capacidades que eran consideradas como única y exclusivamente humanas (el arte, el uso de herramientas, el lenguaje...).

⁷²⁹ Ésa es la cifra que se repite en las cartas conservadas en el archivo del ICA, destinadas a los clientes que finalmente adquirieron las obras.

⁷³⁰ Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 172.

⁷³¹ En 2005, tres pinturas de Congo alcanzaron un total de 14.400 libras esterlinas en una subasta, con el consiguiente revuelo asociado: Reynolds, Nigel. "Art world goes wild for chimpanzee's paintings as Warhol work flops". *The Telegraph*, 21 de junio de 2005. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/news/1492463/Art-world-goes-wild-for-chimpanzees-paintings-as-Warhol-work-flops.html> Último acceso 2 de diciembre de 2014.

⁷³² Declaraciones citadas en: "Monkey tricks in a gallery". *News Chronicle*, 3 de septiembre de 1957.

⁷³³ Lo cual también sucedía con los así llamados pueblos "primitivos", colocados en la jerarquía por debajo del hombre contemporáneo, junto con sus manifestaciones culturales.

Como ya avancé, Julian Huxley ⁷³⁴, prestigioso defensor y divulgador de la selección natural y las ideas darwinistas, fue el encargado de inaugurar la exposición del ICA con su discurso, y volcó sus opiniones en un artículo aparecido en el *New York Times*:

Estas pinturas son de un interés considerable porque nos dicen algo de la manera en la cual el arte puede haber evolucionado. Varias aves tienen algo de sentido estético. Por ejemplo, el pergolero satinado tiene preferencias estéticas definidas, y selecciona objetos azules para adornar su pérgola y rechaza los rojos. [...] Algunas especies [de pergoleros] de hecho pintan el interior de sus pérgolas, utilizando zumo de bayas y carbón como pintura, con una ramita sujeta en el pico como pincel. [...]

Los resultados obtenidos por el Dr. Desmond Morris con Congo [...] son muy interesantes⁷³⁵.

Para Huxley, Congo tenía un "sentido elemental del diseño", así como del "contraste del color y de preferencia del color", y era capaz de inventar nuevas técnicas. Como usar un pincel tosco que producía varias líneas paralelas con un solo gesto, o diluir la pintura en agua para crear un fondo en una parte del papel. Pero todo esto sólo respondía a "experimentos preliminares" de Morris, quien pretendía comprobar si el chimpancé evolucionaba con el tiempo, y llegaba en algún momento a "imitar una forma" o "representar un objeto":

Hasta el momento, [Congo] no ha mostrado el más mínimo trazo de intentar reproducir algo remotamente representacional o simbólico. Todas sus "creaciones" son pura forma.

De hecho, estamos siendo testigos de las fuentes del arte abstracto. El arte abstracto humano es un fenómeno de este siglo y es practicado deliberadamente como un método especial de la creación artística. El arte abstracto del chimpancé es completamente espontáneo.

Los resultados muestran concluyentemente que los chimpancés sí tienen potencialidades artísticas que pueden ser traídas a luz si se proporcionan oportunidades adecuadas. Uno de los grandes misterios de la evolución humana es la repentina explosión de un arte de muy alta calidad en el periodo del Paleolítico Superior. Esto pasa a ser más comprensible si nuestros aplicados ancestros tenían estas potencialidades estéticas primitivas, a las cuales se añadiría posteriormente la capacidad, singular en el hombre, para la creación de símbolos⁷³⁶.

Por su parte, al rendir cuentas de sus actividades, como parte de su discurso institucional, el ICA sumaba la pintura de los chimpancés a otras manifestaciones a las que ya había recurrido para

⁷³⁴ Huxley era hermano de Aldous Huxley, y nieto de Thomas Henry Huxley, amigo de Darwin y apodado como su "bulldog" por su encendida defensa de la teoría de la evolución.

⁷³⁵ Huxley, Julian. "Aping the Artist". *The New York Times*, 6 de octubre de 1957.

⁷³⁶ *Ibíd.*

explicar los orígenes o fundamentos del arte, y que con anterioridad habían tenido cabida en su programación:

Una importante fuente de información ha sido añadida a la persecución de los orígenes del arte. Los comienzos de las pinturas humanas se han estudiado con la ayuda de materiales reunidos desde cuatro fuentes: la labor de los niños, el arte de los pueblos primitivos (como en la reciente exposición de Arte Aborigen), el arte esquizofrénico, (como fue exhibida en el ICA en 1955), y los restos prehistóricos. Los dibujos y pinturas ejecutados por chimpancés proporcionan ahora una quinta categoría. La producción y el estudio de estas pinturas sólo está comenzando, pero los resultados obtenidos hasta el momento son prometedores de cara a una considerable clarificación, en un futuro próximo, de problemas tan fundamentales como la naturaleza básica del equilibrio visual y la composición⁷³⁷.

En cuanto a Morris, en su introducción al catálogo de la exposición insistía en esa idea de que los patrones abstractos de las pinturas de los chimpancés, "nuestros parientes cercanos", constituían una nueva fuente de información que "nos ayudaba a trazar los orígenes del arte humano". Fuente que se sumaba a lo averiguado en el estudio de los niños, los pueblos primitivos, "los mentalmente inestables o deficientes, y los vestigios de culturas prehistóricas"⁷³⁸. Posteriormente, al publicar en 1962 el resultado de sus investigaciones bajo el título *La biología del arte: un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*⁷³⁹, el biólogo profundizaría en esta cuestión, y se centraría en la comparar la evolución de Congo con la observada en niños pequeños. En el libro conciliaba sus dos vocaciones, biología y arte, las dos facetas principales de su trayectoria profesional, frecuentemente reñidas entre sí en el ámbito científico y académico. Mediante el volumen, el zoólogo pretendía impulsar el conocimiento de las bases biológicas del arte humano por medio de la experimentación con primates, un campo que creía relevante y prometedor. Llegó incluso a proponer la creación de un Instituto para el Estudio de la Biología del Arte⁷⁴⁰, aspiración que nunca llegaría a materializarse.

Al igual que había ocurrido con otros aspectos del fenómeno, la asociación de la pintura de los simios con el arte de niños, primitivos, o locos también se utilizó para menoscabarla, como con los movimientos humanos con los que se la relacionaba. De acuerdo con esto,

⁷³⁷ Texto que se puede encontrar en una hoja de los archivos del ICA en el archivo de la Tate Library, identificada con la numeración: TGA 9920/8/13 4. Traducción de la autora.

⁷³⁸ Morris, Desmond. "Introduction". *Painting by Chimpanzees*. (Londres: Institute of Contemporary Art, 1957).

⁷³⁹ Morris, Desmond. *La biología del arte*. op. cit.

⁷⁴⁰ *Ibíd.*, 200.

la exposición del ICA y su contrapartida en Baltimore no fueron las únicas de la época en las cuales se mostraron obras de los pintores simios. Hubo otras ⁷⁴¹, y de entre ellas, destacaría una en la que también estuvo implicado Morris ⁷⁴²: *The Lost Image; Comparison in the Art of the Higher Primates* (la imagen perdida; comparación en el arte de los primates superiores). Organizada y coordinada por el crítico Mervyn Levy en el Royal Festival Hall de Londres, fue inaugurada en septiembre de 1958 ⁷⁴³, y en ella se colgaron juntas las pinturas de primates humanos y no humanos.

Había tres grupos de obras. El primero estaba formado por pinturas de primates no humanos, siendo éstos los chimpancés Congo y Betsy, y el orangután Alexander del zoo de Londres. El segundo lo componían quince pinturas de niños con edades comprendidas entre los quince meses y los tres años, y el tercero un número similar de pinturas supuestamente tachistas. Levy, en su texto del catálogo, atacaba de manera erudita la evolución de la pintura contemporánea, fijando su diana en el tachismo y en la pintura de acción. Movimientos que, en su opinión, buscaban aniquilar la imagen y acabar con la comunicación realizada a través de ella:

Presumiblemente hay un "deseo de muerte" implícito en el arte del tachista serio. El hecho de que cualquiera- más o menos- pueda simular el tachismo sugiere también la debilidad fundamental de una forma de arte que busca represar los manantiales de la inteligencia creativa en su fuente. La consecuente despersonalización de la pintura es una limitación crucial y una que brota directamente de la destrucción de la imagen. Porque si volvemos a la consideración del tachismo como un anhelo del olvido estético - como una manera de buscar el útero- la ruptura de la imagen es equivalente al asesinato de la personalidad. El servilismo del pintor en las agonías de la caza del útero puede verse finalmente como una regresión más primitiva incluso que los garabatos de un simio, puesto que el deseo de aniquilar toda expresión coordinada es una desesperación muy por debajo de la dignidad del chimpancé o del niño ⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ Por ejemplo, una muestra contemporánea a la de Londres que, por azar, se inauguró el mismo día de 1957, pero al otro lado del Atlántico, en el Senate House Museum de Kingston, Nueva York, en la que se exhibían obras realizadas con pincel por un chimpancé de Washington, Zippy. Así como la gira estadounidense que siguió a la exposición de Baltimore: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 20.

⁷⁴² A pesar de no coincidir con el enfoque de Levy (o de Lenain), Morris estaba dispuesto a colaborar con quien quisiera darle una oportunidad seria a las pinturas de los simios. Aunque fuera para argumentar que no eran arte, o siquiera pinturas (caso de Lenain), o para lanzar un ataque erudito a la pintura contemporánea (caso de Levy).

⁷⁴³ *Ibíd.*, 96 y 116-17; Morris, Desmond. *La biología del arte*. op. cit., 30; Levy, Mervyn y Desmond Morris. *The Lost Image; Comparison in the Art of the Higher Primates* (Londres: Royal Festival Hall, 1958).

⁷⁴⁴ Levy, Mervyn y Desmond Morris. *The Lost Image*. op. cit. Traducción de la autora.

Sin embargo, tal y como se encarga de señalar Lenain, el argumento de esta exposición estaba trufado de problemas. El principal era que la corriente tachista no estaba representada por pintores profesionales que hubieran madurado en una práctica ligada a este movimiento, sino por una serie de obras de estudiantes de la Escuela de Arte de Ipswich. Estudiantes que no tenían noción alguna del arte abstracto en general y menos aún de la pintura gestual, puesto que se trataba de la primera vez que probaban algo parecido. Así pues, en la crítica que Levy había materializado en su exposición se apreciaba un cierto tufillo a lo *Entartete Kunst*, como en la muestra organizada por los nazis para desprestigiar el arte de las vanguardias. Pero, esta vez, en lugar de comparar las pinturas presuntamente tachistas con arte realizado por locos, discapacitados u otros grupos "degenerados", Levy había recurrido a primates, *amateurs* y niños pequeños. Y llegaba a situar a la indignidad de los estilos modernos incluso por debajo de los esfuerzos de éstos.

Resulta curioso comprobar cómo el propio Lenain se decanta por otro argumento destructivo (o como él afirma, disruptivo) para explicar la pintura de los simios⁷⁴⁵. Actividad para la que acuña la locución "juego pictórico", que enfatiza su vinculación con el juego y otras actividades placenteras y ligeras. Así como, en su opinión, sus profundas diferencias con la pintura como disciplina artística, tal y como sería practicada por los seres humanos. En otro ensayo⁷⁴⁶, Lenain deja clara su postura con respecto al arte animal indicando que usará la palabra arte entre comillas si ésta se refiere a animales, en deferencia a sus colegas humanistas. De nuevo, interpretando ambas como dos realidades completamente distintas. De acuerdo con lo anterior, el filósofo relaciona lo que él llama juego pictórico con otros comportamientos de los simios, en los cuales éstos disfrutaban destruyendo o desmontando objetos, o situaciones, y usando las manos. A diferencia de los seres humanos, que serían más apáticos. Cuando eran enfrentados al campo pictórico (circunstancia en la cual Lenain subraya la importancia definitiva de la presencia de un humano que controle y supervise), los simios no humanos disfrutaban interrumpiendo el campo pictórico, dividiéndolo, manchando su aséptica pulcritud, o "perturbando la integridad de una línea recta" al marcar una serie de trazos perpendiculares que la atravesaran⁷⁴⁷. A pesar de lo bien argumentadas que están las teorías de Lenain, no puedo evitar

⁷⁴⁵ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 136-54.

⁷⁴⁶ Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". *Sociobiology and the Arts*. (Ámsterdam: Rodopi, 1999): 239-51.

⁷⁴⁷ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 146.

pensar cómo su tendencia es señalar que los seres humanos crean, mientras las "bestias" destruyen. Incluso cuando parece que también están creando algo, dibujando o pintando sobre un papel o lienzo.

Aquí se observa la divergencia entre la postura de Lenain, como filósofo, y de Morris, como científico. Morris y otros biólogos han tendido a establecer una continuidad en todos los aspectos entre el ser humano y los animales, haciendo énfasis en que las diferencias son más de tipo cuantitativo que cualitativo, y habrían incluido en esto tanto a la cultura como al arte. La postura contraria habría sido defendida a ultranza por muchos otros académicos de diversas disciplinas, que reivindicarían como exclusivos del ser humano muchos de sus comportamientos. Sobre todo, aquéllos utilizados tradicionalmente como pilares en los que se sustenta la definición de humanidad, como el arte, la cultura o el lenguaje. Como desarrollaré más en detalle en este mismo capítulo.

Aunque, si volvemos a las pretensiones de Morris con respecto al fenómeno de la pintura de los simios y a sus propias investigaciones al respecto, he de concluir que me resultan demasiado ambiciosas en varios frentes. Por un lado, su manera de definir y abordar el arte parece olvidar o eludir que éste no es una dimensión fija, sino que sus formas y contornos varían en función de la época y de la cultura, incluso del contexto social desde el que se esté hablando. De acuerdo con esto, tampoco se podrían trazar tan alegremente paralelismos entre lo que hacía un chimpancé, el arte prehistórico, y el de los llamados pueblos primitivos. Por mucho que todos ellos, en nuestro imaginario, estuvieran cercanos a la idea de lo primordial. Porque, en realidad, pertenecen a contextos muy diferentes.

En otro orden de cosas, su propuesta de profundizar en el estudio de las bases biológicas de la creación artística o de la estética, aunque interesante, contradecía y se alejaba de las preocupaciones y tendencias del momento, por lo que no resulta sorprendente que quedara huérfana. En línea con esto, aún hoy la biología se mira con sospecha desde las artes y humanidades. Por su parte, ciencias como la primatología iban pronto a volcarse, tras los descubrimientos de Jane Goodall, en las observaciones de los simios en su medio natural, o en experimentos más próximos a lo que podían encontrarse los primates en dicho medio. Sin embargo, Morris no estaba completamente sólo en su empeño. Según apunta Lenain, por aquellos años existía otro "biólogo del arte". Se trataba de Bernhard Rensch⁷⁴⁸ (1900-1990), un científico alemán que llevó a cabo una serie de

⁷⁴⁸ *Ibíd.*, 71-74.

experimentos con un mono capuchino llamado Pablo en el Instituto de Zoología de la Universidad de Münster, tras observar cómo éste hacía marcas con un trozo de tiza en uno de los laterales de su jaula [Fig. 380]. Después, y como contextualizaré más adelante, extendería sus investigaciones acerca de los orígenes de la percepción estética a otros grupos de animales, como varias especies de primates, grajos, cuervos y peces, comparando después sus resultados con respecto a sus preferencias de determinados patrones simétricos, o asimétricos⁷⁴⁹. Curiosamente, publicó su primer estudio en este campo en 1957, sin que hubiera existido entre él y Morris ningún contacto previo, y sin que ninguno de ellos conociera las investigaciones del otro.

A pesar de ello, los esfuerzos de ambos eran bastante singulares y aislados para la época, y no tuvieron continuación. Tras la fama alcanzada por Congo, Morris sería nombrado Conservador de Mamíferos del Zoo de Londres. Poco después, evidenciaría una vez más lo divididos que estaban sus intereses, al renunciar a ese puesto para aceptar el cargo de Director Ejecutivo del ICA en 1967⁷⁵⁰. Por aquel entonces había terminado el borrador de otro de sus libros, *El mono desnudo*⁷⁵¹, con el que pretendía reorientar su carrera hacia el estudio del animal humano mediante la perspectiva etológica, y el puesto en el ICA le pareció una gran oportunidad en este sentido, como plataforma desde la que observar ciertas cualidades humanas. Pero el arreglo sería por poco tiempo, porque ante el inesperado éxito y la gran difusión alcanzada por su nuevo libro, Morris prefirió retirarse a Malta para poder dedicarse tanto a la escritura como a la pintura con algo más de tranquilidad, dejando aparcadas sus ambiciones de aunar arte y biología.

Aquello por lo que en origen abogaba Morris, y que exploraba Rensch, no habría de tomar forma en la dirección y términos que el primero había pronosticado. Sin embargo, aproximadamente desde finales del siglo XX se ha dado un nuevo e interesante impulso al estudio del arte y de la visión en relación con el cerebro⁷⁵², en línea con los enormes avances que han tenido lugar en la investigación del funcionamiento de este órgano. Así pues, más que de biología y arte,

⁷⁴⁹ Morris, Desmond. *La biología del arte*. op. cit., 190.

⁷⁵⁰ Oferta y decisión justificadas por su relación con el mundo del arte, y por sus dotes para las relaciones públicas, la gestión y remodelación de espacios (el ICA estaba de mudanza), ya puestas en práctica en el zoo. Pero la situación volvió a generar una gran polémica: Morris, Desmond. *Animal Days*. op. cit., 273-75.

⁷⁵¹ Morris, Desmond. *El mono desnudo*. (Barcelona: Plaza & Janés, 2001).

⁷⁵² Sobre todo visión porque es el sentido que domina en nuestra concepción de las artes predominantemente visuales (aunque haya otros sentidos implicados). Aunque también ha habido un importante desarrollo de los estudios acerca de la música y el cerebro.

estaríamos hablando de neurobiología y arte, y sobre todo, de neurobiología y visión. Es decir, se habría compartimentalizado y concretado mucho más el campo de estudio, a la par que centrado la atención en los seres humanos y tendido a dejar fuera al resto de animales (con algunas excepciones). Lo que habría dado lugar a publicaciones como las de Margaret Livingstone⁷⁵³; incursiones más o menos ambiciosas en la historia del arte y la estética de neurocientíficos como Ramachandran⁷⁵⁴ o Zeki⁷⁵⁵; o a la creación de la neurohistoria del arte por un discípulo de Gombrich como John Onians⁷⁵⁶. Aunque el enfoque de Morris era más globalmente biológico o etológico, y tenía en cuenta otros aspectos más generales del cuerpo y del comportamiento (como el crecimiento, el desarrollo de la musculatura, o la coordinación), ya en sus escritos de entonces había indicios que apuntaban a esta dirección neurocientífica más delimitada y concreta. Como en su introducción al catálogo de la exposición del ICA:

Son los patrones de estas pinturas los que son indudablemente sus rasgos más fascinantes. Claramente estos patrones están lejos de ser aleatorios y están obviamente basados en ciertas reglas y normas visuales del cerebro del chimpancé. Una tarea del futuro es analizar estas reglas y relacionarlas con las de nuestra propia especie. [...]

Los estilos empleados por Betsy y Congo han conducido a una serie de comparaciones odiosas entre sus obras y las actuales 'Action-Paintings'. Las dos tienen ciertas cosas en común. Ambas son abstractas y ninguna puede ser descrita como 'geométrica'. Asimismo, en ambos casos, el momento de acción involucrado en la creación se transmite a sí mismo de manera contundente. Pero ahí termina el parecido. Los métodos utilizados pueden ser similares, pero los cerebros involucrados en los dos casos son, después de todo, muy diferentes⁷⁵⁷.

Precisamente en esta dirección, la de que los cerebros implicados serían distintos, y por lo tanto, reconocibles tanto en los trazos como en los gestos que los plasmaron, parece apuntar un experimento reciente cuyos resultados se publicaron en 2011⁷⁵⁸. En él, se pidió a estudiantes de arte y de otras disciplinas que, dadas las imágenes de dos pinturas, eligieran cuál de ellas les gustaba más, y

⁷⁵³ Livingstone, Margaret. *Vision and art: The biology of seeing*. (Nueva York: Harry N. Abrams, 2002).

⁷⁵⁴ Ramachandran, Vilayanur S., y William Hirstein. "The science of art: A neurological theory of aesthetic experience". *Journal of consciousness Studies* 6, nº 6-7 (1999): 6-7.

⁷⁵⁵ Quien trabaja en lo que se ha dado en llamar neuroestética: Zeki, Semir. *Visión interior. Una investigación sobre el Arte y el Cerebro*, (Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa, 2005).

⁷⁵⁶ A quien tuve la oportunidad de conocer en un seminario acerca de esta cuestión celebrado en el verano de 2013 en la Universidad de East Anglia. Onians, John. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. (New Haven: Yale University Press, 2007).

⁷⁵⁷ Morris, Desmond. "Introduction". *Painting by Chimpanzees*. op. cit.

⁷⁵⁸ Hawley-Dolan, Angelina, y Ellen Winner. "Seeing the Mind Behind the Art People Can Distinguish Abstract Expressionist Paintings From Highly Similar Paintings by Children, Chimps, Monkeys, and Elephants". *Psychological science* 22, nº 4 (2011): 435-41.

cuál creían mejor. Elecciones que luego tenían que justificar. En las parejas de imágenes proporcionadas una de las pinturas siempre correspondía a la de un expresionista abstracto reconocido, y la otra, a un niño o a un animal no humano (simios, monos o elefantes). El estudio estableció que tanto los estudiantes de arte como los que no lo eran tendían a juzgar cualitativamente mejores las obras de los artistas profesionales, y justificaban su decisión en términos de intención y planificación. Aunque después las escogían o no como sus preferidas, optando en ocasiones por declarar su predilección por las no profesionales⁷⁵⁹. Es decir, por las realizadas por niños, simios, monos o elefantes. Con lo cual las autoras del estudio concluyeron que "cuando los participantes preferían las obras profesionales y las juzgaban como mejores, lo hacían porque veían más intención, planificación y destreza en esas obras que en las realizadas por los no profesionales". O en resumen, que "percibían más 'mente' detrás de las imágenes de los artistas".

Esto planteaba que, efectivamente, ambos tipos de obras eran diferentes si se las analizaba con detenimiento⁷⁶⁰. Y demostraba que, en definitiva, los estudiantes tendían a empatizar más o alcanzar un grado mayor de reconocimiento, de cercanía, con la persona adulta que había realizado los trazos, a la que intuían a través de ellos, con la que se identificaban. "La gente ve la mente detrás del arte"⁷⁶¹, y eso podía ser cierto tanto para los seres humanos como para otros animales que se hubieran aventurado en un medio de expresión humano como la pintura. Esos trazos no humanos nos hablarían de la sucesión de movimientos y de gestos que los encarnaron, pero no se limitarían a eso. Revelarían indicios de los estados de ánimo de los autores, o rasgos de las diferentes personalidades y preferencias de los individuos que los crearon. Si son más enérgicos y decididos (como los del chimpancé Bozo [**Fig. 381**]), o más calmados y delicados (como parecía serlo la gorila Sophie [**Fig. 382**]). Entre los chimpancés que conoció Fouts, también los había muy diferentes en cuanto a sus personalidades y la forma en la que las expresaban y plasmaban en sus

⁷⁵⁹ La respuesta conjunta más habitual era juzgar mejor y preferir la obra profesional, respuesta que se daba en un porcentaje algo superior en los estudiantes de arte. Pero también se daban el resto de combinaciones posibles. De hecho, la segunda respuesta más habitual, aunque bastante por debajo de la anterior, era la de juzgar mejor y preferir las obras no profesionales.

⁷⁶⁰ Otra de las reflexiones que realizan las autoras, es que "el mundo del arte abstracto es más accesible de lo que la gente cree". Lo que se podría verbalizar como que se pueden leer o interpretar cosas en los trazos (emociones, estados de ánimo, significados...) si se deja a un lado el bloqueo que se puede experimentar debido al escepticismo, las creencias previas, o la inseguridad motivada por un auto-convencimiento de la propia ignorancia.

⁷⁶¹ Hawley-Dolan, Angelina, y Ellen Winner. "Seeing the Mind Behind the Art". op. cit.

dibujos y pinturas. Ally, por ejemplo, le recordaba a un "pinball". Sus gestos en lengua de signos eran "grandes, enérgicos y expresivos", y "pintaba de la misma manera explosiva en la que hablaba"⁷⁶². Del mismo modo, a Fouts le resultaba imposible confundir las pinturas de las dos artistas más dotadas de la familia de Washoe (la decidida Washoe, y la insegura y sensible Moja). Eran totalmente distintas, y expresiones de sus respectivas personalidades y vidas emocionales⁷⁶³.

Así pues, fuera en las obras de éstas o en las que colgaban en la exposición comisariada por Levy, se podría reconocer la existencia de estas otras criaturas que se estaban expresando de ese modo. Aunque fuera de manera distinta y menos sofisticada a la de un ser humano que hubiera entrenado y desarrollado sus capacidades para esto. Debido a ello, creo que el crítico yerra el tiro cuando levanta el fantasma de la despersonalización del arte debida a la abstracción que preconizan el tachismo y el expresionismo. Porque en muchos casos estas obras pictóricas abstractas, a la par en esta cuestión con las realizadas por simios y algunos otros animales, intentan dejar de lado todo lo demás, todo lo accesorio, para centrarse en transmitir de forma condensada la personalidad y emociones del artista. Hacen de ello su tema y su proceso principal. De ahí que algunos artistas humanos se sintieran respaldados en sus esfuerzos y propósitos por las obras presuntamente expresionistas de niños o de chimpancés, al interpretar que en ellas se daba lo que ellos buscaban. Pero, quizás, de un modo más espontáneo, y menos artificioso. Lo cual no quiere decir que esas otras obras fueran realmente expresionistas en un sentido estilístico, sino que se consideraban y reconocían como tales por esos motivos y coincidencias.

Una de las consecuencias de la repercusión alcanzada por la pintura realizada por simios lo constituyen las colaboraciones establecidas entre pintores humanos y no humanos, en las cuales ambos interaccionan y pintan "a dos manos", por así decirlo, para crear una obra de forma conjunta. En su libro, Lenain habla de dos casos conocidos, los del artista austriaco Arnulf Rainer⁷⁶⁴, y el del francés Lucien Tassarolo⁷⁶⁵, pero es probable que existan otros. Sólo con analizar las propuestas de estos dos artistas se pueden ver dos

⁷⁶² Una estudiante de Fouts, debido a las similitudes que apreciaba entre las pinturas de Ally y el expresionismo abstracto, decidió llevárselas a un historiador del arte sin decirle de quién eran, quien se entusiasmó ante la vuelta de Pollock, ya en plenos años setenta. Fouts, Roger, y Stephen Tukel Mills. *Next of kin...* op. cit., 161.

⁷⁶³ *Ibíd.*, 374.

⁷⁶⁴ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 181.

⁷⁶⁵ *Ibíd.*, 111.

enfoques muy diferentes. La experiencia de Rainer se remonta a 1979, cuando acudió a Werner Müller, organizador de un espectáculo con chimpancés y coleccionista entusiasta de pinturas realizadas por estos primates, para que le permitiera realizar una obra conjunta con ellos. Rainer grabó las sesiones de trabajo, y las afrontó comportándose de la manera en la que él creía que debía comportarse un chimpancé: brusco, nervioso y tenso, escupiendo, arrojando lejos de sí el pincel. En definitiva, abusando de estereotipos bestiales, ante los que el chimpancé implicado respondió renunciando a pintar. Lo que parece comprensible, porque para realizar este tipo de actividad los chimpancés necesitan cierta calma y concentración.

Ante la actitud de Rainer, el chimpancé optó por perseguirle por toda la habitación. En este proyecto, pues, se hicieron evidentes ciertos prejuicios que albergamos acerca de la naturaleza bestial del resto de animales, a los que a veces vemos como criaturas que son el paradigma del comportamiento irreflexivo e instintivo. En cierto modo, como si fueran la materialización del lado oscuro de los seres humanos. Algo que se corresponde con las inquietudes exploradas por Rainer en su trayectoria, en la que también se habría acercado al arte realizado por pacientes en instituciones mentales, provocándose intoxicaciones éticas con el objetivo de alcanzar estados mentales alterados a la manera de imitaciones de las patologías de estas personas. Activo coleccionista de este tipo de obras, que incluso modifica, toda la aproximación de Rainer al fenómeno estaría vinculada a la contextualización de la pintura de los simios en la órbita del Art Brut de Dubuffet, o del *Outsider Art* o arte marginal, del arte en la frontera del arte. O en los supuestos orígenes o fuentes del arte, como hemos visto que también sucedía con el propio Morris o con el discurso expositivo asumido por el ICA. En cuanto al resultado en sí de la un tanto frustrada colaboración, consistió en una serie de obras planteadas como una imitación, al igual que lo pretendían ser los movimientos de Rainer. El artista se limitó a copiar en la parte inferior de una hoja los trazos que el chimpancé implicado había realizado previamente en su parte superior **[Fig. 383]**.

Por su parte, Tessarolo se acercó a los grandes primates con una actitud distinta, y porque se sentía fascinado por ellos. Empezó realizando una serie de variaciones sobre el retrato de un chimpancé concreto en 1972, y pasó a querer trabajar conjuntamente con uno de ellos. Ese deseo se materializó gracias a Kunda, una hembra de chimpancé del zoo de Fréjus con la que el artista francés interactuó en 1987. Básicamente, y según se deduce de la fotografía que documenta

el acontecimiento, los dos artistas se situaron uno al lado del otro, y al tiempo que Kunda aplicaba la brocha sobre el soporte, Tassarolo iba complementando los trazos que la chimpancé hacía añadiendo líneas, manchas y algunos elementos figurativos **[Fig. 384]**. Propuestas que Kunda bien aceptaba, dejando esas nuevas aportaciones inalteradas; bien rechazaba, cubriéndolas inmediatamente con nuevos brochazos y haciéndolas así desaparecer.

Sea por las distintas intenciones o prejuicios con las que ambos artistas, Rainer y Tassarolo, se aproximaron a sus homólogos no humanos, o por los años que separan un intento (1979) del otro (1987), lo cierto es que existe una gran distancia entre ambos. Rainer acudió al chimpancé con una serie de ideas preconcebidas acerca de cómo debía transcurrir el acontecimiento. Quizás, tratando de controlar sus resultados en función de cómo creía que encajaban estos en su trayectoria, en su propia búsqueda creativa, en lugar de permitir y esperar a que el chimpancé actuase según sus verdaderas inclinaciones. Inclinaciones que posiblemente habrían defraudado o contradicho sus expectativas. Mientras, Tassarolo se limitó a observar, y a participar en la medida en la que la propia Kunda se lo permitía, respetando y siendo consciente de su agencia. Así como tratando de minimizar sus imposiciones a la chimpancé, de dejarle espacio, para que pudiese hablar con sus propias preferencias y decisiones. Con su propia actitud y expresión, con su propia voz, por expresarlo de algún modo. Claro que este análisis de ambos casos puede pecar de simplista, porque Tassarolo no podía evitar imponerse en algún grado a la chimpancé, que vivía en cautividad en el zoológico. Y porque quizás el objetivo de Rainer podría haber sido el de provocar ese choque entre lo que un hombre espera de un chimpancé, y lo que se encuentra que un simio es en realidad.

A pesar de sus pocos años de duración, otra de las consecuencias del impacto de la edad de oro de la pintura realizada por simios y monos fue que se prolongó en el tiempo, aunque ya fuera de los focos. Para posteriormente, y con la aparición de las teorías y las prácticas del enriquecimiento y la apuesta por los espectáculos en los parques zoológicos, acabar siendo practicada por muchas otras especies en cautividad, como ya habíamos comentado. Sin embargo, habría otra vertiente de este tipo de pintura que requeriría nuestra atención, y sería la que habría afectado a primates no humanos todavía más enculturados, criados y crecidos en ambientes humanos. Simios que habrían asimilado y asumido numerosas prácticas humanas como propias. Incluida la pintura, que muchos de ellos habrían empezado a practicar

como un juego o entretenimiento más, como muchos niños humanos. De entre estos simios, serían especialmente interesantes los que habían formado o forman parte de alguno de los proyectos, pasados o vigentes, de aprendizaje algún tipo de lenguaje de signos o de lexigramas; como Washoe y otros, de quienes ya hablé en el tercer capítulo.

Lucy, por ejemplo. Una chimpancé aficionada al vino que, en la espiritual y psicodélica década de los setenta fue criada por un psicoterapeuta y su familia como si se tratara de una hija más. Lucy aprendió el lenguaje de signos gracias a las lecciones de Roger Fouts, y en contra de la opinión de Jane Goodall, fue equivocadamente liberada en África. A pesar de que, culturalmente hablando, era más humana que chimpancé. Lo más probable es que Lucy aprendiera a dibujar por observación. Es decir, por aprendizaje social, y puso en práctica sus conocimientos en cuanto tuvo la oportunidad. En concreto, cuando una excéntrica sesión de psicoterapia organizada por sus padres humanos dejó la casa empantanada de materiales de dibujo:

No habíamos limpiado la casa. Había ceras en el suelo, así como grandes rollos de papel blanco. Cuando dejamos bajar a Lucy de su cuarto en el techo entró corriendo en el cuarto de estar y empezó a explorar el caos como siempre hacía después de que otras personas hubieran estado allí, o después de que se hubieran movido los muebles. Corrió alrededor del cuarto oliendo los ceniceros, los vasos vacíos, la comida sobrante y otros restos, y entonces cayó en la cuenta de los grandes rollos de papel y las ceras. Rápidamente desenrolló el papel, cogió una caja de ceras, las tiró y empezó a dibujar. Dibujó con mucha atención y estaba muy absorbida en su trabajo. Su dibujo era interesante porque parecía que estaba dibujando círculos, que presuntamente los chimpancés no son capaces de dibujar⁷⁶⁶.

Dibujar también estaba incluido en la rutina de Washoe junto con otras actividades infantiles, durante esa primera época en la que, como parte del experimento de aprendizaje del lenguaje de signos de los Gardner, la chimpancé fue tratada como una niña pequeña:

Después de la comida era la hora de la siesta, seguida por juegos más tranquilos en la caravana. Washoe escogía un libro favorito, por lo general uno con imágenes de animales, y lo traía para que pudiéramos verlo juntos. Según le contaba la historia usando signos, ella pasaba las páginas y comentaba las imágenes: PERRO, GATO⁷⁶⁷, etc. A Washoe también le encantaba sentarse en la mesa y dibujar con lápiz sobre un papel. Esto solía terminar en cuanto le daba la espalda. La joven artista en ciernes estaría colgando de la nevera con tres de sus extremidades mientras dibujaba furiosamente con su brazo extendido por toda la "tabla del orinal", un documento sumamente

⁷⁶⁶ Temerlin, Maurice K. *Lucy: Growing up human: A chimpanzee daughter in a psychotherapist's family*. (Palo Alto: Science and Behavior Books, 1975): 82-83.

⁷⁶⁷ Las mayúsculas indican las palabras cuyos signos hacía Washoe.

importante que estaba colgado en el gabinete adyacente y que immortalizaba todos sus encuentros con el retrete. Después de una hora de lectura y dibujo Washoe estaba otra vez en la puerta: TÚ YO FUERA, TÚ YO FUERA⁷⁶⁸.

Gracias a estos experimentos (algunos de ellos en marcha), mantener una conversación con una gorila, un bonobo, un chimpancé o un orangután ya no es un asunto meramente poético, o fantasioso. Es posible establecer una comunicación más directa y definida con ciertos primates no humanos, que abarca enunciados simples, interpelaciones acerca del estado emocional de los individuos, comentarios sobre el pasado y el futuro, o lo que más nos interesa aquí, incluso preguntas relacionadas con preferencias estéticas en cuanto a la actividad de pintar. Tal y como habrían quedado recogidas en un diálogo acerca de la utilización de diversos colores, mantenido mediante el empleo del lenguaje de signos (en concreto ASL) entre Debbie Fouts y tres de las chimpancés de la familia de Washoe (la propia Washoe, Moja y Tatu), en presencia del periodista Franco Capone. Al ver el pincel que llevaba el fotógrafo que acompañaba a Capone, Moja empezó a gesticular, y a pedir repetidamente que le entregaran el objeto⁷⁶⁹:

"¡Dar! ¡Dar! ¡Dar! [...] ¡Pincel! ¡Pincel!"
[...]

Según Debbie Fouts, que estaba actuando como intérprete, la chimpancé quería utilizar el pincel para acicalarse. Tatu, otra chimpancé que estaba allí de repente tuvo otra idea: '¡Pintar, pintar!' Debbie Fouts preguntó: 'Tatu gusta pintar?' Sin esperar para responder, Tatu corrió hacia la 'sala de pintar', una sala reservada para esta actividad a la que se llegaba por una pequeña puerta en la parte trasera de la jaula. Según fue transcrita por Capone, la conversación continuó como sigue⁷⁷⁰:

"¿Qué color te gusta más, Tatu?"

Tatu: "¡Negro, negro!"

¿Y tú, Washoe? ¿Qué color?

Washoe: "¡Rojo, rojo!"

"¿Por qué?"

Washoe: "¡Bonito, bonito!"

"¿Prefieres pintar o comer?"

Tatu: "¡Comer, pintar, comer, pintar, pintura buena⁷⁷¹!"

Lenain interpreta la frase final en un sentido que vendría a apoyar las observaciones de Morris con Congo. A saber, que los chimpancés tienen un gran aprecio a la práctica de la pintura (o juego

⁷⁶⁸ Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 35.

⁷⁶⁹ Así lo cuenta Lenain en su libro, basándose en el relato de Franco Capone (no he accedido a la fuente original): *Sciences et nature/Natura Oggi* I (Mayo 1990): 64-65.

⁷⁷⁰ No está claro si toda la conversación tuvo lugar mediante signos, por lo que he optado por dejar las frases en minúsculas en lugar de pasarlas a mayúsculas para indicar que las palabras habían sido gesticuladas en lugar de pronunciadas. Las chimpancés también entendían el inglés hablado, pero lo habitual era que Debbie Fouts, al igual que Roger, se dirigiera a ellas en ASL.

⁷⁷¹ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 98-99.

pictórico, según Lenain). Y que la llegan a disfrutar tanto, que la equiparan a comer o beber, a los “dulces o a un paseo”⁷⁷². Por otro lado, resulta interesante comprobar que, lejos de ser casuales, las preferencias declaradas por las respectivas chimpancés por esos colores específicos eran algo muy marcado, que se trasladaba a su día a día. Como explica Roger Fouts cuando cuenta lo mucho que a Washoe, Moja y Tatu les gustaba jugar a disfrazarse:

Tatu tenía debilidad por el negro, como en BOLSO NEGRO, PINTALABIOS NEGRO o ZAPATOS NEGROS. Su maquillaje de elección eran pasteles al óleo no tóxicos. El encaprichamiento de Tatu con cualquier cosa negra se remontaba a su infancia, cuando empezó a hacer el signo de NEGRO para referirse a cualquier cosa “guay”, deseable, o bonita, como en ESTA COMIDA NEGRA o ELLA NEGRA.

Washoe prefería el rojo, sobre todo en los zapatos. No había nada que le gustara más que compartir una buena taza de café con un trabajador del laboratorio mientras miraba sus zapatos rojos favoritos en lo que ella llamaba LIBRO ZAPATOS, la sección de zapatos de una revista de moda⁷⁷³.

Como indica Fouts, para Tatu calificar algo de NEGRO no servía sólo para señalar su color, sino también para informar a los demás de lo mucho que le gustaba un objeto, o una situación. Es decir, utilizaba la palabra como una metáfora personal, que los demás entendían porque conocían sus gustos. Como cuando la familia de chimpancés, tras años de espera, fue por fin trasladada a un recinto en el que contaban con más espacio, y podían salir al exterior⁷⁷⁴:

Moja, que había estado tan restringida en el antiguo laboratorio que se pasaba la mayoría de los días tirada en un banco y cubierta de disfraces, ahora se movía hábilmente por las paredes y el techo del área exterior. Tatu, que había estado cerca de la muerte, estaba actuando otra vez como alguien de diecisiete años- corriendo, trepando en las mangueras contra incendios, e iniciando juegos de persecuciones y de cosquillas. Recuperó incluso el peso que había perdido. Todos los días hacía el signo de NEGRO NEGRO acerca de todo lo que veía en el jardín. Ella y Moja se unían en demostraciones territoriales, lo que hubiera sido impensable en el antiguo laboratorio⁷⁷⁵.

⁷⁷² *Ibíd.*, 99.

⁷⁷³ Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 294. Traducción de la autora. He alterado el orden de las secciones en ASL (en mayúsculas) para hacerlas más comprensibles en español.

⁷⁷⁴ En la segunda mitad de 2013, y tras la muerte de Dar (que había sido precedida por la de Moja, y en origen por la de Washoe), los dos chimpancés restantes de la familia (Tatu y Loulis) fueron trasladados desde el CHCI (en Washington) a un santuario en Canadá. Los motivos dados para el traslado fueron la necesidad de un mayor número de interacciones sociales con otros chimpancés: “CWU Chimpanzees Arrive Safely at Canadian Sanctuary”. *CWU*, 3 de septiembre de 2013. <http://www.cwu.edu/cwu-chimpanzees-arrive-safely-canadian-sanctuary> Último acceso 5 de diciembre de 2014.

⁷⁷⁵ Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 337. Traducción de la autora.

Sin embargo, como ya apunté y al igual que cualquier otra instancia del comportamiento de estos chimpancés; todo lo relativo a la pintura o a sus preferencias de colores comunicado por medio del lenguaje de signos se halla en el centro de la polémica que esboqué en el tercer capítulo. Por otro lado, conviene señalar que el estudio de la pintura tal y como es practicada por estos simios parlantes no es un objetivo fundamental o prioritario de estas investigaciones, centradas en el lenguaje, y en general aparece de manera muy esporádica en ellas. En la mayoría de casos, debido a su uso como una de las actividades incluidas dentro del programa de enriquecimiento de los primates, como un entretenimiento más, o como un aspecto que apoya o complementa lo que se observa en el aprendizaje de la lengua de signos. Aunque en un momento dado sí que se dio un desarrollo relevante, surgido de este contexto, y también destacado y relatado por Lenain. Sería la entrada en escena de las pinturas o dibujos figurativos dentro del fenómeno de la pintura realizada por primates no humanos. La protagonista fue Moja, que en origen había sido uno de los cuatro chimpancés con quien los Gardner habían continuado los experimentos comenzados con Washoe⁷⁷⁶. Los Gardner describían así lo sucedido en un artículo:

Según los chimpancés van creciendo, se hacen posibles comparaciones en aspectos más avanzados del desarrollo conceptual. Cuando Moja pasó a tener tres años, instituímos sesiones diarias de media hora de escuela para una práctica formal [que incluía] hacer cartas/letras⁷⁷⁷, nombrar y encontrar imágenes, y habilidades motoras (FIGURA 8) [Fig. 385]. Durante la escuela, Moja se sienta en una mesa y se le dan tareas que implican marcar implementos y libros, así como tareas de clasificación, tarjetas [perforadas] con cordones, etc. Un desarrollo notable sucedió unos seis meses después de que empezaran las sesiones de escuela, tal y como está ilustrado en las FIGURAS 9 y 10 [Figs. 386 y 387]. La FIGURA 9 muestra un dibujo típico de Moja; la FIGURA 10 muestra el exiguo dibujo que lo precedió ese día. Debido a que se habían hecho tan pocas líneas, el asistente de investigación puso de nuevo la tiza en la mano de Moja y la instó a *Intentar más*, pero ella dejó caer la tiza e hizo el signo de *Terminar*. La respuesta era inusual, y mirando el dibujo el asistente se dio cuenta de que también resultaba inusual por su forma. Entonces le preguntó a Moja ¿Qué eso? y ella contestó, *Pájaro*⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ Los otros tres chimpancés restantes eran los machos Dar y Pili y la hembra Tatu. Los Fouts se harían cargo de todos ellos (exceptuando a Pili, que murió de leucemia) una vez que los estudios de los Gardner terminaron: Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 263-68.

⁷⁷⁷ "Letters" en el original, no especifica a qué se refiere en concreto, si a cartas o a letras.

⁷⁷⁸ Gardner, R. Allen, y Beatrice T. Gardner. "Comparative Psychology and Language Acquisition". *Annals of the New York Academy of Sciences* 309, nº 1 (1978): 71-72. Traducción de la autora. Las frases intercambiadas en lenguaje de signos aparecen en cursiva, y las he mantenido así en la traducción.

Moja había dibujado un pájaro, había representado algo. La correspondencia podía resultar un tanto difusa, pero se trataba de una figura alargada, resuelta en unos pocos y decididos trazos. Se intuye una silueta picuda, realizada de una sola vez, a la que se ha añadido un trazo quebrado en ángulo, que se encuentra con la primera línea en uno de sus extremos y que termina en lo que podría ser el cuerpo del ave. Un trazo que constituiría, quizás, una de las alas. Finalmente, la silueta es continuada con dos líneas que la alargan todavía más. Puede que delineando su cola, o puede que incluso describiendo la trayectoria o la estela virtual que dejaría tras de sí el movimiento y el vuelo del pájaro.

Aún así, dado lo indefinido de la forma y la polémica instigada en contra de este tipo de estudios de aprendizaje del lenguaje de signos, podrían surgir ciertas dudas acerca de lo que verdaderamente habría hecho Moja. Dudas que se disiparían un tanto al comprobar que el suceso se repitió más veces, de diversas maneras. Y que a pesar de lo remoto de la mimesis, la chimpancé era constante en cuanto a las características básicas de sus representaciones de los diferentes tipos de cosas:

Desde ese momento, Moja ha etiquetado dibujos adicionales [de entre los] que ha producido y ha sido consistente en la forma de los dibujos asociados a una determinada etiqueta, por ejemplo, formas radiales para *flor*, formas redondas para *baya*. Moja también ha dibujado y después etiquetado figuras tal y como le ha pedido su profesor (por ejemplo, *Dibuja baya aquí*, FIGURA 11 [Fig. 388]), y ha respondido de forma apropiada a preguntas que le solicitan nombrar tanto el artista como el sujeto, como en P. *¿Qué eso?* R. *Hierba* y Q. *¿Quién dibujar esto?* A. *Moja*. Aquí el lenguaje de signos nos permite explorar otros sistemas de representaciones, que algunos psicólogos infantiles han identificado como el comienzo de la escritura⁷⁷⁹.

Habría, pues, mucho que discutir a este respecto en cuanto al desarrollo de un sistema conceptual o representacional. Un sistema que permitiría quizás a los simios que han aprendido una lengua de signos o similar (o al menos, a algunos de ellos), bien a trasladar lo que han aprendido a otros dominios como la pintura o el dibujo figurativo, bien a despertar o a hacer más patentes ciertas capacidades que estaban ya presentes en ellos con anterioridad. De acuerdo con esto estarían las observaciones de Susan Savage-Rumbaugh, que habría documentado cómo la bonobo Panbanisha habría empezado a dibujar o escribir en el suelo los lexigramas que aparecían en el teclado que utilizaba para hablar, con la intención de comunicar (por ejemplo) a

⁷⁷⁹ *Ibíd.* En el caso del dibujo de baya que se le pidió, Moja escogió un rotulador naranja, y después de terminar, contestó *Baya* a la pregunta de *¿Qué eso?*

dónde quería ir⁷⁸⁰. Quedaría en el aire la pregunta de si otros simios, como el chimpancé Congo, estarían (o no) representando algo cuando repetían una y otra vez los mismos motivos. Como su patrón de abanico.

Otro punto a tener en cuenta sería que, en situaciones como la protagonizada por Moja, se manifestaría un mayor grado de autonomía e independencia por parte de la chimpancé, que tendrían nuevas maneras de reivindicar (y explicar) la necesidad de un respeto a su agencia por parte del ser humano que supervisa, y que en definitiva controla el proceso de la pintura o dibujo. Moja (y otros simios pintores), inmersos en ésta y otras facetas de la cultura occidental, podían sin embargo indicar cuándo y cómo querían pintar, elegir entre los materiales que se les proporcionaban, expresar el punto en el que consideraban que una obra estaba terminada, negarse a continuar, y finalmente señalar lo que habían representado.

Años más tarde de la primera incursión de Moja en la representación, un discípulo de Roger Fouts profundizó algo más en la cuestión en un artículo publicado en dos partes⁷⁸¹. Un tiempo antes, los Fouts había recurrido también a la pintura como medio para recaudar fondos con los que poder seguir alimentando y manteniendo a la familia de chimpancés. Para lo cual organizaron la exposición *Chimpressionistic Works by Washoe and Friends* (obras chimpresionistas de Washoe y amigos), en la que cada chimpancé dejó clara su personalidad a través de las obras colgadas, todas ellas tituladas por los propios simios. Desde las "brillantes y energéticas" de Washoe, pasando por las representaciones de Moja, el "gran sentido del color y de la composición" de Tatu, o las temperamentales pinturas de Dar⁷⁸².

Pero los chimpancés de la familia de Washoe no serían los únicos primates no humanos que habrían explorado este campo de la pintura. Según lo declarado por Francine Patterson, la gorila hembra Koko y el macho de gorila Michael (ya fallecido), ambos capaces de hablar a través de la lengua de signos, también habrían pintado figurativamente. En concreto pájaros, retratos de algunas de las personas que los rodean, sentimientos y otros conceptos abstractos, autorretratos, y a sus mascotas. Esto último, debido a que uno de los puntos de la investigación consistía en demostrar la capacidad de los gorilas para

⁷⁸⁰ Savage-Rumbaugh, Susan. "The gentle genius of bonobos". *TED*, febrero de 2014. http://www.ted.com/talks/susan_savage_rumbaugh_on_apes_that_write?language=en Último acceso 9 de diciembre de 2014.

⁷⁸¹ Artículos a los que, lamentablemente, no he podido acceder a día de hoy: Beach, K., R. S. Fouts, y D. H. Fouts. "Representational art in chimpanzees". *Friends of Washoe Newsletter* 3, nº 4 (1984): 2-4; Beach, K., R. S. Fouts, y D. H. Fouts. "Representational art in chimpanzees part 2". *Friends of Washoe Newsletter* 4, nº 1 (1984): 1-4.

⁷⁸² Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 280.

expresar afecto o para cuidar de otras especies animales, con el fin de contrarrestar la mala fama que se enraizaba en su caracterización tradicional como secuestradores y asesinos. Algunas de las pinturas se pueden ver, acompañadas de una breve explicación, en la página de The Gorilla Foundation, donde se venden reproducciones para obtener fondos⁷⁸³. La información que existe acerca de cómo se crearon estas pinturas es algo menos concreta y detallada, pero en dicha página se encuentra la explicación siguiente:

Tanto Koko como Michael pintan rápida y espontáneamente. Con frecuencia terminan sus pinturas en minutos, más que en horas o días (o semanas, como muchos pintores humanos) y no parecen ser muy conscientes de sí mismos con respecto al proceso (aunque una vez Koko hizo el signo de RETRETE⁷⁸⁴ en respuesta a un cumplido poco entusiasta acerca de una de sus "obras menores").

A los gorilas se les proporciona un lienzo y una gama de colores completa de pinturas acrílicas no tóxicas. Entonces se les pide que expresen una emoción o que escojan un sujeto que reproducir. Los resultados son fascinantes, especialmente el modo en el que siempre parecen seleccionar justo la combinación adecuada de colores⁷⁸⁵.

De manera que estas pinturas parecen ir en la misma línea de lo que ya se apreciaba en el caso de Moja. De nuevo los simios titulan o señalan lo que han pretendido representar, de lo cual existe en una fotografía que muestra a Koko haciendo el signo de CANDY (caramelo) mientras mira el dibujo que acaba de hacer, redondeado y con vivos colores [Fig. 389]. Aunque, la mayoría de las veces, la relación con los referentes reales sea un tanto difusa en nuestros términos humanos. Sobre todo en cuanto a las líneas y las formas. Quizás de los dos gorilas, Michael fuera el más dotado. Puesto que no sólo en el color, sino también en la forma, algunas de sus pinturas se aproximan a un Pimiento (*Pepper*) [Fig. 390]; un Árbol Lechuga (*Lettuce Tree*, nombre que le dio Michael a un brote de bambú) [Fig. 391]; o a un ramo de flores (*Stink Gorilla More*, Apesta Gorila Más, siendo "Stink" el nombre que los gorilas le daban a las flores) [Fig. 392], o a un dinosaurio de juguete, que un cuidador le pidió que representara. Para lo cual, Michael presionó la pintura contra el suelo, supuestamente con la intención de imitar la textura rugosa de las escamas del objeto [Fig. 393].

⁷⁸³ En concreto aquí: <http://www.koko.org/gorilla-art-0> Último acceso 9 de diciembre de 2014.

⁷⁸⁴ Vídeo que se puede ver aquí: <http://www.koko.org/blog/video/2010-02-01> Último acceso 9 de diciembre de 2014.

⁷⁸⁵ <http://www.koko.org/gorilla-art-1> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

Quizás la más destacada de todas estas obras sea *Apple Chase* (Apple Perseguir). Una obra en la que Michael, a pesar de disponer de otros colores, se limitó a utilizar el blanco y el negro para pintar de memoria, y después relacionar el resultado con su perro Apple, con quien el gorila solía jugar a las persecuciones, y cuyo perruno pelaje era de esos dos colores [Fig. 394]. Como explica Jane Desmond: "su título, *Apple Chase*, parece combinar el recuerdo de una criatura con el de un evento, rememorando su juego de persecución preferido con Apple⁷⁸⁶". Un circunstancia de la que podría derivarse el dinamismo de los trazos y de las manchas de color, que se entremezclan y entrecruzan por todo el soporte, como si aludieran a las persecuciones y a las idas y venidas del perro. Algo, por otra parte, que no puedo evitar relacionar con la cola-estela tras la silueta del primer pájaro dibujado por Moja, que parece sugerir el movimiento del ave en pleno vuelo. O con otra observación realizada por los Fouts acerca de otro dibujo, también de Moja:

[...] tenemos evidencias buenas y sólidas de arte representacional- en el uso de esquemas y ese tipo de cosas- con Washoe y Moja. Les pedimos que dibujaran cosas específicas, y categorizamos los dibujos de acuerdo con lo que (los simios) dijeron que eran. Tenemos, por ejemplo, tres "perros" que Washoe hizo en un periodo de tres años, que tienen todos el mismo esquema. No son algo que pensaríamos que se parece a un perro, pero la consistencia es buena y sólida.

Y esto es interesante: Le pedimos a Moja que dibujara una pelota de baloncesto, e hizo estas líneas garabateadas, arriba y abajo, arriba y abajo. Meses después le pedimos que dibujara una pelota de baloncesto otra vez, y dibujó lo mismo. Entonces miramos el arte de los niños, y hallamos que con frecuencia sus dibujos representan la acción, más que la forma. Con frecuencia los niños producen un puñado de garabatos circulares cuando se les pide que dibujen un cortacésped. Bueno, arriba y abajo, arriba y abajo- eso es lo que hace una pelota de baloncesto⁷⁸⁷.

Así que, según esto, se detecta un cierto interés por el dinamismo en algunas de las representaciones visuales realizadas por estos simios. Dado que en ellas se mezclan las formas o los cuerpos de los objetos o de los seres con los movimientos que producen, con las trayectorias que originan. Se trate (quizás) de la línea del vuelo de un pájaro, del torbellino de actividad de un perro en plena persecución, o de los zig-zags de una pelota que bota y rebota. Un interés que, por otra parte, se podría considerar en paralelo al demostrado por muchos artistas cuyo trabajo he abordado en este

⁷⁸⁶ Desmond, Jane. "Can Animals Make 'Art'?" *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. op. cit., 105.

⁷⁸⁷ Declaración de Roger y Debbie Fouts incluida en: Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern: An investigation of the art of elephants*. (Nueva York: Norton, 1985): 139.

capítulo, volcados en registrar y explorar el significado y lo expresivo en los movimientos y trayectorias de lo vivo, de otros animales. Después de todo, al igual que muchos otros mamíferos los primates humanos y no humanos estamos preparados para ello, para que el movimiento nos resulte llamativo, digno de atención. En el caso de estos simios, se daría además una confusión e indeterminación fascinante, que contribuye a la expresividad de este grupo de pinturas. Por un lado, en dichas pinturas se embrollan formas y acontecimientos, sin que ninguno tenga unos límites claros. Por otro, se entreveran en ellas el dinamismo de las huellas y trazos de los gestos de los artistas, de la carga emocional y la personalidad que conllevan, con la representación de las trayectorias que éstos pretenden evocar. Los simios imitan con sus gestos los movimientos que evocan, y que representan, volcándolos en el papel. Con el añadido de ellos mismos y sus emociones, que también quedan allí reflejadas.

Otra de las pinturas de Michael, bajo el título *Me, Myself, Good* (yo, yo mismo, bueno), aparece descrita como un autorretrato⁷⁸⁸, y resulta especialmente sugestivo porque el gorila estampó en la obra la huella de su gran mano izquierda [Fig. 394]. No tengo detalles acerca del proceso de realización de la pintura, y tampoco se aclara cómo ni por qué el gorila le dio semejante título. Pueden surgir dudas acerca de si Michael poseía la autorreflexión necesaria para llevar a cabo (y titular) un autorretrato. Aunque es cierto que, al menos en una ocasión anterior, el gorila parecía haber explicado de una manera muy intensa y gráfica lo que les había sucedido a él y a su madre cuando fue capturado en su región natal por cazadores furtivos⁷⁸⁹, para después ser vendido. Es decir, parecía poseer recuerdos vívidos y traumáticos de lo sucedido, y ser capaz de transmitirlos y expresarlos, en lo que podría considerarse como una conciencia acerca de la biografía, sentimientos y experiencias propias que sería congruente y estaría relacionada con la autorreflexión y conciencia de la identidad que se manifestaría en un autorretrato.

⁷⁸⁸ <http://www.koko.org/gorilla-art-0> Último acceso 1 de mayo de 2015.

⁷⁸⁹ En concreto, la ristra de signos usada por Michael fue: SQUASH MEAT GORILLA MOUTH TOOTH CRY SHARP-NOISE LOUD THINK TROUBLE LOOK-FACE CUT/NECK LIP(GIRL) HOLE (aplastar carne gorila boca dientes llorar sonido-afilado ruidoso pensar problema mirar-cara corte/cuello labio[chica] agujero). Labio es el término con el que los gorilas Michael y Koko se refieren a una mujer o chica, y por extensión, a una hembra. Para una reflexión más amplia sobre el vídeo, ver: Cortés Zulueta, Concepción. "Nonhuman Animal Testimonies: A Natural History in the First Person?" *The Historical Animal*. (Syracuse: Syracuse University Press, 2015): 118-32. El vídeo de Michael se puede ver aquí: "Michael's Story, where he signs about his family". *kokoflix*. <https://www.youtube.com/watch?v=DXKsPqQ0Ycc> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

A su vez, es posible que Michael se pintara a sí mismo porque alguien se lo solicitara, como había hecho con sentimientos o acontecimientos. O que se reconociera en los patrones que habían configurado los trazos en el papel. Por lo que parece, un niño autista sugirió a *posteriori* que una mancha oscura que había a la izquierda de la composición se asemejaba a un perfil de gorila⁷⁹⁰. Así que, si es cierto que Michael le dio ese título a la obra no sería tan descabellado aventurar que su cerebro reconociera el parecido, y optara por titular la obra en consecuencia, rubricándola con su mano y aprobando ese fortuito hallazgo. Después de todo, el que ciertos primates puedan ejecutar pinturas o dibujos figurativos parece coherente si se toman en cuenta los resultados de los estudios que han demostrado que hay especies de grandes simios que reconocen representaciones pictóricas y pueden relacionarlas con una fotografía, y vincular ambas con su referente real⁷⁹¹. En relación con lo anterior, gorilas, chimpancés, bonobos, orangutanes, se reconocen a sí mismos tanto en el espejo como en las fotografías, e incluso disfrutan contemplándose en ellas. Lo mismo sucede con la televisión, que en algunos casos es usada como entretenimiento (hecho que inspiró la película para chimpancés de Rachel Mayeri) o con otros fines. Por ejemplo, como manera de presentarle a la gorila Koko (a la que le gusta mucho verse a sí misma en la tele) vídeos de posibles candidatos para convertirse en su pareja, o para informar a la familia de Washoe de las características de su nuevo hábitat⁷⁹².

Todo lo anterior se combina para hacer posible la existencia de una fotografía tan poderosa y significativa como el autorretrato de Koko [**Fig. 395**]. La gorila fue invitada a tomarla por sí misma ante un espejo, una vez que entendió a grandes rasgos el funcionamiento de la cámara, y probablemente fue consciente de lo que implicaba dispararla y del resultado que produciría. De hecho, al verla y reconocerse en ella, la gorila hizo los signos de LOVE CAMERA⁷⁹³ (amar cámara). La foto fue portada de la revista *National Geographic* en 1978, como ilustración de un artículo que se centraba en los diálogos que era posible mantener con la gorila⁷⁹⁴, y a Koko se le pagó exactamente la misma tarifa que hubiera recibido cualquier fotógrafo humano por una

⁷⁹⁰ <http://www.koko.org/gorilla-art-0> Último acceso 9 de diciembre de 2014.

⁷⁹¹ Tanaka, Masayuki. "Recognition of pictorial representations by chimpanzees (*Pan troglodytes*)". *Animal cognition* 10, n° 2 (2007): 169-79. Ignoro si hay estudios similares para todas las especies de grandes simios, pero lo que refieren quienes conviven con ellos parece apuntar a que así es.

⁷⁹² Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit., 334-35.

⁷⁹³ Haraway, Donna. *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. (Nueva York: Routledge, 1989): 148.

⁷⁹⁴ Patterson, Francine. "Conversations with a gorilla". *National Geographic* 154.4 (1978): 438-65.

fotografía de portada: 500 dólares⁷⁹⁵. La imagen transmite un mensaje claro, revolucionario. A saber, el descubrimiento y la masiva difusión del hecho de que los gorilas tenían conciencia de sí mismos como individuos, al igual que se iría descubriendo posteriormente con respecto a otras especies animales. Después de todo, Koko usaba el lenguaje de signos para definirse a sí misma como FINE PERSON GORILLA⁷⁹⁶ (buena persona gorila).

Sin embargo, también hay que señalar el componente de colaboración que hay en la fotografía, el de una agencia adicional a la ejercida por la gorila. Pues en el proceso participó el fotógrafo y científico Ronald Cohn. Fue él quien, previamente, enseñó a Koko a usar la cámara **[Fig. 396]**, y quien preparó la iluminación e instó a la gorila a que se fotografiara a sí misma en esas condiciones específicas, para garantizar los estándares algunas de las características de la imagen. Unas características más estables y definidas que serían diferentes de las de otros autorretratos fotográficos tomados por Koko posteriormente, realizados tras solicitar ella la cámara, y efectuados de manera más independiente, con un mayor protagonismo de su agencia. Ya sin espejo, y sin un control humano de la iluminación, el encuadre o el enfoque **[Figs. 397 y 398]**. En cualquier caso, en todos los susodichos autorretratos fotográficos de Koko, así como en sus pinturas y en las de Michael, existe un componente artístico y expresivo que no nos cuestionaríamos con tanta facilidad si sus autores fueran humanos. Una intención expresiva que quizás no tenga tantos niveles de complejidad y autoconciencia como la de un artista humano, pero que no por ello habría de ser considerada mejor o peor, sólo distinta. Y lo mismo se puede aplicar a muchas de las otras obras realizadas por simios pintores que he abordado en esta sección.

⁷⁹⁵ La cuestión de la autoría por parte de animales no humanos es un tema candente en cuanto a sus ramificaciones legales. Un ejemplo serían las fotos de sí mismos tomadas por macacos negros crestados, que pulsaron el disparador en un contexto montando por un fotógrafo humano, y que ha sido consideradas como de dominio público (y alojadas en la Wikipedia y otras páginas) al considerarse exentas de derechos de autor: Cush, Andy. "Wikipedia Won't Take Down Macaque Selfie Because the Monkey Took It". *Gawker*, 8 de junio de 2014. <http://gawker.com/wikipedia-wont-take-down-macaque-selfie-because-the-mo-1616872553> Último acceso 10 de diciembre de 2014; Masnick, Mike. "Monkey Business: Can A Monkey License Its Copyrights To A News Agency?" *techdirt*, 7 de julio de 2011. <https://www.techdirt.com/articles/20110706/00200314983/monkey-business-can-monkey-license-its-copyrights-to-news-agency.shtml> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

⁷⁹⁶ Haraway, Donna. *Primate visions*.... op. cit., 148.

ALGUNOS PERROS PINTORES, Y GATOS QUE NO LO SON TANTO

Además de su generalización y difusión entre los animales de los parques zoológicos, como ya mencioné el fenómeno de los simios pintores también iba a propiciar que se explorasen las capacidades pictóricas de gran grupo de animales que integran la civilización contemporánea: las mascotas, que en muchos casos tendemos a antropomorfizar. A continuación voy a abordar brevemente el caso de los perros, y más brevemente aún el de los gatos. Aunque también haya habido otras mascotas o animales domésticos pintores, como tortugas⁷⁹⁷ o caballos (como el desaparecido Cholla).

El perro es considerado como el paradigma de la lealtad y la fidelidad en varias culturas, en su rol de compañero de los seres humanos desde hace miles de años. Y como tal, ha sido representado en muchas obras de arte, a veces también asumiendo valores negativos relacionados con parajes infernales y de pesadilla. Quizás una de las tendencias más destacadas en la representación de los perros en el arte sea su progresiva individualización, por la que habrían pasado de actuar como meros emblemas de unas determinadas cualidades, a ser miembros concretos de una determinada familia. Tendencia que se podría rastrear, junto a otras, en el libro de Robert Rosenblum *El perro en el arte: Del Rococó al Posmoderno*, que se centra en resaltar el progresivo protagonismo de los canes en el arte moderno y contemporáneo⁷⁹⁸. A ese libro, sin embargo, podría añadirse un capítulo adicional, que supondría una pirueta en su planteamiento, y que debería describir el proceso por el cual los perros habrían dejado de ser sólo representaciones en las esculturas, en los cuadros, en los vídeos o en las instalaciones, para convertirse en colaboradores de sus humanos artistas. Un claro y destacado ejemplo sería la colaboración establecida entre William Wegman y Man Ray (o Fay), y tampoco habría que olvidar la exposición para perros concebida por Roth y Hamilton con la inspiración y ayuda de Chispas Luis. Materializada, esta última, en sus intervenciones sonoras (y grabadas); en su posible participación en alguno de los cuadros que había pisado, y en sus huellas, que figuraban como firma en el certificado del disco, y en la portada del catálogo. Tras estos casos, ya analizados, abordaré aquí otros vinculados a la pintura realizada por animales no humanos.

⁷⁹⁷ "Turtles as artists". *Artists Ezine* Vol. I, nº 6 (Primavera/Verano 2006).

<http://www.artistsezine.com/WhyTurtles.htm> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

⁷⁹⁸ Rosenblum, Robert. *El perro en el arte del Rococó al Posmoderno*. (San Sebastián: Nerea, 1989).

Uno de ellos sería el del dúo artístico ruso afincado en Nueva York Komar y Melamid. Vitaly Komar (1943) y Alexander Melamid (1945) nacieron en Moscú, y se conocieron en la Escuela Stroganov de Arte y Diseño, donde se graduarían en 1967⁷⁹⁹. Por aquel entonces crearon una sociedad que habría de prolongarse hasta el 2003, año en el que decidieron disolverla para afrontar carreras en solitario. Entre finales de los sesenta y principios de los setenta fundaron y desarrollaron un movimiento que denominaron como *Sots Art*, y que han definido como una versión del pop soviético y el arte conceptual, que mezclaría los principios del dadaísmo y del realismo socialista. Después de las obras y performances encuadradas dentro de esta corriente vendrían otras muchas piezas. Algunas de las cuales les valieron cierto reconocimiento y numerosos problemas con las instituciones y la censura soviéticas. La fama adquirida les permitió organizar su primera exposición internacional en la galería Roger Feldman de Nueva York en 1976, pero les fueron denegados los permisos para acudir a la inauguración. Su respuesta fue solicitar un visado para emigrar formalmente, y ante su denegación, optaron por crear un país alternativo, *Trans-State*, incluidos declaración de independencia, constitución, divisa y pasaportes. La trayectoria del dúo está repleta de este tipo de ficciones, mediante las que incluso han llegado a inventar las biografías de los artistas a los que les han adjudicado la autoría de algunas de sus series. Finalmente, y gracias a su origen judío, en 1977 pudieron emigrar a Israel para reunirse allí con unos familiares. Tras pasar unos meses en ese país, en 1978 viajaron a Nueva York, donde se establecerían definitivamente.

Durante su corta estancia en Israel continuaron activos, y realizaron varias performances. La que más me interesa es *Canine Art: Teaching a Dog to Draw* (1978) **[Fig. 399]**, en la cual Komar y Melamid trataron de enseñar a dibujar a Tranda **[Fig. 400]**, un perro callejero, "inmigrante ruso-judío" residente del campo de refugiados soviéticos en el que vivían⁸⁰⁰. Según se aprecia en la fotografía que documenta la acción, los dos artistas mojan las patas del perro en la tinta dispuesta en una paleta, presionándolas después sobre un soporte colocado en el suelo para delimitar la silueta de un hueso con las huellas así obtenidas **[Fig. 401]**. Sobre el soporte hay un viejo libro de texto, *Cómo dibujar el mundo de forma realista*, empleado por los dos artistas rusos durante su aprendizaje en la Escuela Stroganov

⁷⁹⁹ Ratcliff, Carter. *Komar & Melamid*. (Nueva York: Abbeville Press, 1988).

⁸⁰⁰ Fineman, Mia, y Komar & Melamid. *When elephants paint: The quest of two Russian artists to save the elephants of Thailand*. (Nueva York: Perennial, 2000): 7.

soviética. Y sobre el libro, el modelo que están copiando del natural: un pequeño hueso que Komar, Melamid y Tranda magnifican en su representación. A primera vista se puede interpretar la acción como una crítica del proceso de aprendizaje pictórico característico de la Unión Soviética, en el cual el objetivo principal era obtener artistas en serie preparados para crear obras paradigmáticas del realismo socialista, el único estilo permitido. Estilo que los propios Komar y Melamid emplearon para ironizar sobre los héroes e iconos de las ideologías totalitarias en algunas de sus obras más reconocibles. Lo que los artistas parecen atacar, por lo tanto, es la imposición de ese estilo, junto con la carga ideológica y política que conllevaba. No en vano Komar y Melamid han descrito su trayectoria como una lucha contra todas las dictaduras. En origen, contra la dictadura soviética, y ya en Estados Unidos, contra la dictadura de la mayoría⁸⁰¹.

Por extensión esta acción también critica el aprendizaje tradicional de la pintura, basado en la copia de modelos, y utiliza para ello parte de su parafernalia. Aunque, en lugar del típico vaciado en escayola de un desnudo griego, el modelo que muestran a Tranda es el de un hueso. De aquí, se deriva un paralelismo por el cual el modelo se erige en objeto de deseo, se trate de un cuerpo desnudo para un artista humano, o de un posible equivalente anatómico desde el punto de vista de un perro, el susodicho hueso (más bien vinculado a la alimentación). Otra manera de entender la performance sería como parodia de la pintura ejecutada por simios, fenómeno cuya edad de oro no se hallaba muy alejada en el tiempo. No obstante, frente a la habitual asociación con el expresionismo abstracto, aquí se habría ido un paso más allá, y el dúo trató de enseñar al perro a pintar de manera figurativa. De todos modos, aunque Komar y Melamid no estuvieran familiarizados con las hazañas de los simios pintores, quizás al escoger a un animal como protagonista (un perro, que era lo que tenían más a mano) sólo siguieran el ejemplo de infinidad de chistes, fábulas, metáforas, parábolas o parodias que ya hemos desarrollado con anterioridad, y en las que se sustituyen los roles humanos con animales antropomorfizados, con el objetivo de transmitir uno u otro contenido. En esta ocasión con un matiz crítico, irónico y humorístico, y puede que hasta con un punto moralizante. Un ejemplo de esto último lo constituirían las fábulas de animales del escritor ruso Sergei Mikhalkov, lectura obligatoria de los niños rusos durante

⁸⁰¹ De hecho, concibieron como ataque contra la dictadura de la mayoría su proyecto *The People's Choice*, en el que trataban de averiguar las pinturas más o menos deseadas por la gente en función de una serie de encuestas telefónicas y a través de internet. Para después ejecutarlas, casi literalmente hablando.

décadas, que ambos artistas tuvieron obligatoriamente que leer durante su infancia en la escuela soviética. Y uno de cuyos protagonistas, curiosamente, era un elefante pintor ⁸⁰². En cualquier caso, la importancia relativa de la colaboración con Tranda con respecto al conjunto más global de la pintura ejecutada por otros animales sería otorgada a *posteriori* por los propios artistas, al situar este acontecimiento como el primero de su serie de *ecolaboraciones* (*Ecolaborations*) o colaboraciones con diversas especies animales, que trataré más adelante.

Como apunta el caso de Tranda, forzado a pintar por los artistas, a diferencia de los primates los perros no tienen un talento especial para la pintura, tal y como ésta es concebida en términos humanos. Dada la forma en que funciona su cerebro, no parecen entender ni interesarse por el espacio virtual del campo pictórico, y tampoco se ha demostrado que se reconozcan a sí mismos en los espejos, ni que identifiquen las representaciones bidimensionales de los objetos ⁸⁰³. Por lo que parece, para estos animales carece de sentido modificar el aspecto de una superficie por medio de líneas o trazos.

A pesar de ello, sí existen perros pintores. Pero, al igual que con pasa con muchas de las especies de los zoos, la mayoría de ellos han sido entrenados y condicionados para pintar, entre otras habilidades. Es el caso de Shore Service Dogs, un servicio de perros de asistencia a personas discapacitadas ubicado en Maryland, Estados Unidos ⁸⁰⁴. La pintura se convierte de nuevo en un reclamo y en una forma de recaudar fondos. En los vídeos disponibles se ve cómo los perros, con una brocha montada en un agarre especial que les permite manejarla más fácilmente con sus fauces, se limitan a seguir las órdenes de su entrenador. Mueven la cabeza de un lado a otro sin apenas mirar el papel, sin prestar atención a si la brocha está apoyada en el soporte o se mueve en el aire, o a si lleva el suficiente pigmento. Y manchan tanto el campo pictórico delimitado por el soporte como sus alrededores, los ojos clavados en la mano que les dicta su próximo movimiento. Resulta obvio que para estos animales pintar un cuadro, que luego será convenientemente firmado con la

⁸⁰² Un fragmento de unos dibujos animados inspirados en esa fábula se pueden ver aquí: “Слон-Живописец”. <https://www.youtube.com/watch?v=hlXn2tDjHGQ> Último acceso 10 de diciembre de 2014; Mikhalkov, Sergei. *A Choice for Children: Poems, Fables and Fairy Tales*. (Moscú: Progress Publishers, 1980).

⁸⁰³ Aunque serían necesarios más estudios al respecto, y por lo que parece, los perros sí miran más tiempo las imágenes de sus dueños en una pantalla que las de otras personas desconocidas: Somppi, Sanni, et al. “Dogs do look at images: eye tracking in canine cognition research”. *Animal cognition* 15.2 (2012): 163-74.

⁸⁰⁴ <http://www.shoreservicedogs.com/pawtographed3.shtml> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

impresión de una de sus patas delanteras, significa lo mismo que traer el periódico, tirar de la silla de ruedas, o abrir o cerrar cajones. Implica cumplir una orden, y eso es lo que hacen.

Aunque los perros no demuestren las habilidades pictóricas de otros mamíferos, una convivencia estrecha con ellos nos ha permitido notar ciertos comportamientos en los que creemos percibir cierto tufillo creativo, o expresivo, y que tendemos a relacionar con nuestra manera actual de entender el arte. Sería otro ejemplo más de cómo la convergencia de la evolución del arte contemporáneo y de la posición ocupada por ciertos animales en el mundo actual nos permiten mirar un suceso de otro modo, otorgarle una interpretación diferente, en la que antes no habíamos caído. Al tiempo que se convierte, a su vez, en otra herencia indirecta de la pintura realizada por simios. Un caso notable es el de Tillamook Cheddar, Tillie, una hembra de terrier del barrio neoyorquino de Brooklyn a la que su dueño y autodenominado asistente, F. Bowman Hastie, consideraba como "el perro artista más preeminente"⁸⁰⁵. Con cinco o seis meses Tillie empezó a arañar con insistencia un impreso legal que Bowman estaba rellenando. Al ver algo especial en este comportamiento, éste tuvo la idea de proporcionarle a la perra un calco de carbón unido a una hoja, y esperó. Visualmente, le convenció el resultado de los arañazos, por lo que perfeccionó un procedimiento mediante el cual Tillie pudiese trabajar con intensidad en una obra sin reducirla a tiras. Para ello, adosó un material resistente al bastidor de un lienzo, colocando un calco en su cara interior. La perra aprendió a concentrar sus energías en este objeto, alternando furiosos ataques de arañazos y movimientos similares a los usados para escarbar, acompañados de una gran y temblorosa excitación y de ladridos, seguidos por intervalos más calmados en los que lamía con delicadeza la superficie⁸⁰⁶ **[Fig. 402]**. En los lienzos los arañazos de la perra quedaban plasmados gracias al calco, en distintas tonalidades en función de la manera en la que hubiera sido preparada la combinación de bastidor, calco y recubrimiento protector **[Figs. 403, 404 y 405]**.

En su corta carrera (en términos humanos) de unos quince años de duración, la terrier de Bowman Hastie participó en unas cuantas exposiciones en Estados Unidos y Europa, colectivas e individuales. Asimismo, fue representada por dos galerías, una en Brooklyn y otra en Bélgica. Lo cual se habría visto favorecido por la presencia de la

⁸⁰⁵ "Tillamook Cheddar". <http://www.tillamookcheddar.com/bio/index.html> Último acceso 10 de diciembre de 2014.

⁸⁰⁶ "Tillie the painting dog paints a picture". https://www.youtube.com/watch?v=XQTPCvc_QWY Último acceso 10 de diciembre de 2014.

artista al contexto neoyorquino, el ombligo del arte contemporáneo. En 2002 se organizó en el National Arts Club una muestra, *Collarobations*⁸⁰⁷, formada por 26 colaboraciones de Tillie con artistas humanos que, bien trabajaron sobre sus obras, bien prepararon soportes modificados para sus arañazos, o bien la retrataron o se inspiraron en ella. La mayoría de artistas humanos exploraron estas colaboraciones artísticas con un perro desde puntos de partida paródicos y humorísticos, algunos de los cuales planteaban cuestiones de autoría. Destacaría la pieza irónica de Ryan McGinness, en la que habría jugado con el recuerdo de Piero Manzoni al presentar una serie de obras falsas de Tillie consistente en imitaciones de pinturas de arañazos presentadas como originales y unas cacas de perro de broma⁸⁰⁸. O la de Dirk Westphal, un presunto autorretrato fotográfico realizado mediante el uso de un disparador a distancia que habría sido accionado involuntariamente por la perra⁸⁰⁹ (y por lo tanto, diferente del autorretrato voluntario de la gorila Koko). Pero, sobre todo, las fotografías que documentaban la performance protagonizada por Andrew Kromelow y la propia Tillamook Cheddar, *I Love Tillie and Tillie Likes Me* (2002), que mostraban al artista caracterizado como Beuys, con cayado, sombrero y manta de fieltro, mientras se entregaba a un tira y afloja con la perra⁸¹⁰. Un homenaje/parodia a la acción junto a Little John que, como ya apunté, se sumaría a ese giro doméstico y a otra posible lectura de la performance original.

En el 2004 se organizó otro evento denominado Art Brut, que vinculaba la trayectoria de Tillie al concepto acuñado por Dubuffet debido a su supuesta inocencia y pureza artísticas, libres de toda enseñanza académica. Según la nota de prensa, Tillamook Cheddar, "ejemplificaba el Art Brut de una manera que Dubuffet sólo podría haber soñado⁸¹¹". Aquí se manifiesta claramente cómo Bowman Hastie, dueño y asistente de Tillie, explota de manera premeditada tópicos

⁸⁰⁷ El nombre de la exposición es un juego de palabras que combina el término "collaborations" (colaboraciones) con "collar" (collar), en referencia al collar de Tillie: "Tillamook Cheddar: *Collarobations*". <http://www.tillamookcheddar.com/shows/collar.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸⁰⁸ "*Collarobations*: Ryan McGinness and Tillamook Cheddar". http://www.tillamookcheddar.com/shows/collar/artists/ryan_mcginness.html Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸⁰⁹ "*Collarobations*: Dirk Westpahl and Tillamook Cheddar". http://www.tillamookcheddar.com/shows/collar/artists/dirk_westphal.html Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸¹⁰ "*Collarobations*: Andrew Kromelow and Tillamook Cheddar". http://www.tillamookcheddar.com/shows/collar/artists/andrew_kromelow.html Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸¹¹ "Tillamook Cheddar: *Art Brut*". <http://www.tillamookcheddar.com/shows/brut.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

fundamentales de la historiografía del arte, y de las biografías y estilos de algunos artistas humanos, un ámbito con el que parece familiarizado. De entrada, el caso de Tillie no parece posible sin el fenómeno previo de los simios pintores, de manera una vez producido éste resulta más fácil conceptualizarlo, y situarlo en una posición determinada. Como por ejemplo, recurrir al Art Brut, que iría en la línea de lo que ya había ocurrido anteriormente con los simios, colocados en los presuntos orígenes del arte junto con niños, locos, primitivos, y prehistóricos.

Es incluso posible que la estrategia de Bowman Hastie con Tillie esté relacionada con un suceso previo, que lo antecede en aproximadamente una década, y que a su vez estaba inspirado en el de los simios pintores. En 1994 Burton Silver y Heather Busch publicaron un libro titulado *Why cats paint* (traducido como *Por qué pintan los gatos, una teoría sobre la estética felina*⁸¹²) [Fig. 405]. En su introducción, prefacio, y cuatro capítulos (repletos de ilustraciones y fotografías), sus autores documentan la historia de la pintura felina. Esto es, la realizada por gatos. Para ello se remontan a los antiguos egipcios, y van recorriendo la historia hasta alcanzar a sus actuales practicantes. Unos mininos cuyas obras habrían sido presuntamente avaladas por críticos, coleccionistas, investigadores, galeristas, historiadores del arte, psicólogos y biólogos, y que representarían a corrientes bautizadas como trans-expresionismo, neo-sintetismo o realismo periférico.

Una de las claves del libro estaría en su cita introductoria, semiescondida en la página en la que aparecen los datos de la edición: "Para que algo exista, primero hay que pensarlo. Albert Einstein". Eso es precisamente lo que hicieron los autores, pensar la pintura de los gatos, para a continuación publicar un libro ingenioso y cómico destinado a burlarse de nuestra credulidad, y a divertir tanto al que hubiera caído víctima del engaño como al que hubiera sido consciente de él desde un principio. Una especie de trampantojo conceptual, un libro laberinto que se nutre de y parodia el estilo académico inventando la gran mayoría de sus citas, referencias, imágenes, agradecimientos, bibliografía... Un engaño que incluso habría llegado a contar con la web de un supuesto museo de arte no primate (MONPA⁸¹³), y un fragmento de vídeo en el que se veía pintar a uno de los

⁸¹² Busch, Heather. y Burton Silver. *Por qué pintan los gatos: una teoría sobre la estética felina*. (Colonia: Taschen, 1995).

⁸¹³ "Museum of non primate art" <http://www.monpa.com/index.html> Último acceso 13 de diciembre de 2014.

presuntos artistas ⁸¹⁴. Es decir, los discursos paratextuales (entendidos en un sentido amplio), por lo general al margen de la ficción, en este caso formaban parte de ella. Y convertían al libro en el equivalente literario de un falso documental.

Puede que el engañar al público en general no fuera el objetivo principal de la obra, o puede que sí. Pero lo cierto es si se sondean los comentarios que suscita el libro en internet, parece haber un número apreciable de personas convencidas de que los gatos pintan de la manera que describe el texto e ilustran las imágenes. Asimismo, existen muchos artículos que al enumerar pintores animales hacen referencia al libro, y que en algún caso que otro llegan a tragarse cebo y anzuelo, y dan por cierto y comprobado el talento pictórico de los gatos colocándolos a un nivel parecido al de los primates ⁸¹⁵. Sin embargo, un examen cuidadoso del volumen, y de la trayectoria de Silver y Busch no dejaría duda alguna acerca de la farsa ⁸¹⁶. Por un lado, resulta evidente que Busch habría sido responsable de crear todos los dibujos y evidencias históricas (en algunos casos, la firma *H.B.* ni siquiera se disimula). Por el otro, las fotografías de los felinos trabajando en sus talleres están construidas siguiendo un esquema fijo en el que sólo varía el color y textura de la pared, suelo y zócalo. Eso sí, con la atención al detalle suficiente como para cambiar la nacionalidad de los periódicos que cubren el suelo en función del país de origen del correspondiente artista. A todo esto se le suma una urdida trama de referencias, tópicos y guiños para entendidos en arte contemporáneo. Como que alguno de los gatos pinta de manera invertida, como Georg Baselitz. O la emergencia de otros géneros más actuales, como instalaciones de ratones muertos u ovillos de lana, o trabajos escultóricos vía el destrozo de la tapicería de un sofá. Asimismo, en los agradecimientos, citas e incluso los apellidos de los gatos es recurrente la aparición de nombres que recuerdan a

⁸¹⁴ “Why Cats Paint Part 1”. <https://www.youtube.com/watch?v=JkQDYN8gHY> Último acceso 13 de diciembre de 2014.

⁸¹⁵ Ejemplos de artículos que enumeran a los gatos entre diversos animales pintores serían: Allen, Emma. “Great Animal Artists Of Our Time: From Thai Elephants To Brooklyn Terriers”. *Huffington Post*, 12 de junio de 2011. http://www.huffingtonpost.com/artinfo/the-great-animal-artists-_b_873404.html; Boxer, Sarah. “It Seems Art Is Indeed Monkey Business”. *The New York Times*, 8 de noviembre de 1997. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1997/11/08/arts/it-seems-art-is-indeed-monkey-business.html>; “Cat Art – la patte du greffier”. *Libellus*, 8 de mayo de 2009. <http://www.libellus-libellus.fr/article-31186544.html> Último acceso 13 de diciembre de 2014. Algunos hablan de farsa o burla, otros dejan el tema abierto como para que los lectores decidan por sí mismos, y alguno que otro analiza el fenómeno como si verdaderamente existiera más allá del libro. Lenain identifica el libro como una farsa, y lo analiza en detalle en cuanto a la trama de referencias artísticas y académicas que inventa, y en su calidad de parodia de la pintura de los simios: Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 106-8.

⁸¹⁶ El libro habría tenido continuación en otros volúmenes dedicados a averiguar por qué bailaban los gatos, o a apreciar el arte detrás de las deposiciones de los pájaros.

artistas dadá como Hugo Ball (H. Ball) o Kurt Schwitters, y también a otros como Maurice Denis (M. Denis), Robert Rosenblum (R. Rosenbloom) o Giacometti (Ciacometti). El más obvio y definitivo sería una referencia bibliográfica: "Retromicción decorativa. El acabado urinario: un importante problema en la conservación de las obras felinas", escrito por R. Mutt, la misma firma que figuraba en el urinario de Marcel Duchamp, obra que también fue colada en una exposición. Todos estos guiños y referencias recuerdan a los que después usaría Bowman Hastie para revestir y enmarcar las obras de Tillie. Con la diferencia de que la perra intervenía de manera más definitiva en el resultado final de lo que lo hacían los gatos de Silver y Busch, que como mucho ocuparían un lugar similar al del perro Tranda, y serían más bien figurantes de esta gigantesca broma.

Tal y como señala Lenain⁸¹⁷, este libro no sería sino una parodia del fenómeno de la pintura realizada por simios, a la par que un testimonio del grado de difusión y asimilación que éste había alcanzado en el imaginario popular. En general, la historia que cuentan Busch y Silver presenta una estructura similar a la de los simios, con un primer contacto de los autores con la cuestión gracias a un programa de televisión ruso emitido en 1978 en el que, a imitación de Congo o de Betsy, se veía a un gato entregado a su obra **[Fig. 406]**. Aunque la prueba definitiva de que ambos estaban familiarizados con las hazañas pictóricas de estos chimpancés y demás primates es la inclusión de *La biología del arte* de Desmond Morris como título de referencia en su bibliografía.

Sin embargo, la vinculación con los simios pintores no se cortaría en esa primera etapa, la que Lenain considera su edad de oro. También alcanza a la fase de los simios parlantes, en la que éstos se demostraron capaces de realizar representaciones figurativas. Así, los felinos del libro también representan cosas. De hecho, la historia detrás de una obra felina en particular resulta llamativa por su estrecha relación con la de *Apple Chase* del gorila Michael. Una fotografía muestra a la gata Princess, presuntamente absorbida en la ejecución de un retrato del perro Boris titulado *Brincos*, mientras el retratado posa delante de ella. Se trata de un retrato bicolor marcado por el movimiento, que en teoría habría recogido el tono marrón del pelaje del animal, entreverado con unos cuantos trazos verdes correspondientes a un distintivo de ese color que cuelga del collar del modelo, y que "evocan el revoloteo del medallón durante las

⁸¹⁷ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 106-8.

cabriolas de Boris, y captan la naturaleza esencial de las piruetas y brincos caninos⁸¹⁸” [Fig. 407].

Podría interpretarse que la fotografía escenificada y su explicación, en su revestimiento erudito, responden a un tono paródico ligero, sin más pretensión que hacernos reír después de implosionar nuestra in/credulidad. Pero hay un detalle que me hace recelar, y es que la gata Princess sólo tiene a su disposición los dos colores que usa en el retrato, el marrón y el verde, en lugar de la paleta completa que en teoría tenía Michael a su disposición cuando realizó el retrato de Apple. No puedo evitar leer la escena un poco como un montaje que, al ser desenmascarado, pretende que otro (el del gorila Michael y demás simios pintores), también lo sea⁸¹⁹. Como si el libro no fuera sino una risa nerviosa destinada a alejar con un ademán la posibilidad de que otros animales estén, también en este dominio (el del arte, la creatividad, la pintura), más cercanos a nosotros de lo que hubiéramos pensado, o de lo que nos resulta cómodo. Como si la intención fuera la de alentar en otros esa misma risa nerviosa, aplacar sus inseguridades e incertidumbres, y reafirmarles en su creencia de que no, los demás animales no hacen ese tipo de cosas, y en su convencimiento de que todo, gatos o simios pintores, es una gran farsa⁸²⁰. Todo lo anterior, recurriendo a los gatos como sustitutos de los simios y explotando el lado paródico de dicha sustitución, que en este caso afectaría a otros primates distintos a los humanos. En lo que sería una especie reedición, aunque humorística, del cuestionamiento y la oposición que ya se había manifestado con respecto a los estudios de aprendizaje del lenguaje de signos por grandes simios, acosados por las acusaciones de haber sucumbido a los subterfugios de otros tantos Clever Hans. Todo ello conjuntamente vinculado a los roces y resistencias derivados de un proceso por el cual se estarían poniendo a prueba los límites de la definición de lo que es ser humano.

Es cualquier caso, y volviendo a los perros y a Tillie, es posible que Bowman Hastie conociera *Why Cats Paint*. Puesto que recurrió a estrategias que bien podrían haber sido tomadas de la ficción de la estética felina con el fin de hacerle un hueco a su

⁸¹⁸ Busch, Heather. y Burton Silver. *Por qué pintan los gatos...* op. cit., 69.

⁸¹⁹ El hecho de que los pintores sean gatos sería un refuerzo de la parodia y del cuestionamiento, dado el carácter de sibilinos y tramposos que solemos adjudicarles. Al mismo tiempo, los gatos habrían contribuido a la difusión posterior del libro, puesto que desde un principio fueron los favoritos de Internet.

⁸²⁰ Por algunas de las ponencias que he impartido acerca de estas cuestiones, mi experiencia personal es que es habitual que se produzca una reacción bastante visceral en algunas personas, que viene a resumirse en la frase “los animales no hacen eso, es todo instintivo, mecánico, no intencional, no saben lo que hacen, no son tan inteligentes”, etc.

protegida en el panorama artístico actual. Aunque también podría tratarse de una convergencia de dos fenómenos indudablemente ligados a la estela dejada por la pintura de los simios, que coincidirían con ésta en cuanto a la atención despertada en el público y en los medios, y en las polémicas derivadas. Se da, además, la doble pirueta de que en parte, lo pensado por Silver y Busch respecto a las mascotas pintoras se ha hecho realidad, y ha tomado forma en lo realizado por la terrier Tillie y por otros animales.

Precisamente, uno de los puntos en los que coinciden los respectivos marcos que rodean a los presuntos felinos pintores y a Tillie, es en el recurso al expresionismo abstracto como referencia. Aunque, en el caso de Tillie, esta filiación no parece tan justificada como sí lo estaba para los simios. A pesar de ello, se suceden las referencias a dicho expresionismo abstracto, y se traen a colación los nombres de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Cy Twombly y otros. Lo que hace la terrier puede considerarse abstracto, pero a diferencia de Congo y sucesores en realidad no pinta, sino que araña sobre calcos de distintos colores. No hay pintura líquida, no hay manchas ni goteos, todo lo cual sí estaba presente en los cuadros de los simios. Intuyo una doble explicación detrás la continua evocación de paralelismo un tanto forzado. En primer lugar, la influencia derivada de la fama y difusión de los simios pintores, así como del tipo de interpretación y de lectura de las obras que este fenómeno previo impulsa y hace más sencillo. Una herencia que también se manifiesta en otras cuestiones, como la percepción de lo que hace Tillie como una impostura o una puya dirigida al mundo (y al mercado) del arte contemporáneo⁸²¹. Aquí se produciría un doble juego interesante y complejo entre los casos de animales pintores más o menos serios que son tachados de burla (Tillie o los simios pintores), y los casos más o menos paródicos o burlescos que a veces, y puede que incluso a pesar de las intenciones de sus autores intelectuales, son tomados en serio (como el de los gatos). Puede que todas estas idas y venidas y la incertidumbre que las acompaña sean uno de los factores que suscitan atención, y que impulsan la difusión del fenómeno. Un circunstancia que aprovecha Bowman Hastie, que se presenta a sí mismo como un escritor y editor independiente que organiza exposiciones, concede entrevistas, comercializaba la imagen de su protegida e incluso redactó su

⁸²¹ Algunos de los artículos compilados por Bowman Hastie en la página web de Tillie van en esta línea: "Media". <http://www.tillamookcheddar.com/media/index.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

biografía, *Portrait of the dog as a young artist*⁸²², cuyo título es un juego de palabras basada en el libro de Dylan Thomas.

La segunda parte de la explicación detrás del recurso al expresionismo abstracto como referente de los calcos de Tillie sería la importancia del proceso, de la acción. Así como la intensidad y compulsión, casi obsesiva con la que la perra se entrega, y con la que muerde también los bordes, o en ocasiones agujerea el soporte⁸²³. Acciones que podrían ser relacionadas con otro tópico, el del delirio o trance creativo (y destructivo) del genio. Y en conjunto, una intensidad y fijación que es compartida por muchos de los congéneres de la terrier, que disfrutan escarbando interminables agujeros en la tierra o la arena, en lugar de concentrar sus esfuerzos sobre un calco. Es precisamente el proceso, la actividad, lo único que le importa a la perrita, que se pone nerviosa cuando su dueño decide que puede darse la obra por acabada y le retira el bastidor para evitar que lo destruya. Es, pues, el humano quien decide el color, materiales, características... y quien explora las posibilidades del procedimiento. Como por ejemplo, recurrir a una impregnación con óleo, para iniciar a Tillie en la técnica pictórica por excelencia. O lograr impresiones plásticas que también registren los delicados lametones, y no sólo los furiosos arañazos. O combinar distintos colores para obtener piezas polícromas. Se trataría, por tanto, de una nueva colaboración artística, en la que Bowman Hastie (presunto asistente) es quien controla y supervisa, quien se asegura de que Tillie no vaya demasiado lejos en su frenesí y destruya sus obras (o dañe el suelo). Y quien da a los cuadros evocadores títulos (*Nebraska Harvest*, *Detail from 5th Street Garden*) que los vinculan con géneros como el paisaje.

En definitiva, es Bowman Hastie quien, tras constatar las posibilidades artísticas de las acciones de Tillie y seguramente debido a su familiaridad con el mundo del arte y con otros animales pintores, no sólo prepara el escenario sino que también mueve los hilos. Por lo que se ha hablado de la propuesta como de "una obra maestra del conceptualismo"⁸²⁴, y a pesar de su insistencia en el sentido contrario, se ha identificado o definido a Hastie como el

⁸²² Hastie III, F. Bowman. *Portrait of the Dog as a Young Artist: Art from scratch, by the world's preeminent canine painter*. (Seattle: Sasquatch Books, 2006). Libro que el autor vende en internet: <http://www.tillamookcheddar.com/shop/index.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸²³ Que Bowman Hastie ha aprovechado también para listar a Alberto Burri como un referente, una manera de dotar de valor añadido al resultado de la intensidad de los arañazos de Tillie.

⁸²⁴ Cohon, Billie. "Doggie Style". *Time Out New York*, abril de 2002. Disponible en <http://www.tillamookcheddar.com/media/index.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

verdadero artista. Una especie de "mago de Oz detrás de la cortina"⁸²⁵, que recurriría al artificio de Tillie para vender o presentar como arte algo que si hiciera él (un humano), no tendría el mismo interés o impacto. Pero se deja demasiado rápido de lado la agencia de la terrier, sin cuyas preferencias y personalidad tampoco hubiera sido posible el fenómeno. En un primer momento fue la perra la que actuó, al arañar un calco, y Bowman Hastie quien recondujo y enmarcó lo que Tillie hacía de todos modos. Quizás al reconocer en ello algo que creía conectado con la creatividad, la obsesión u otras capacidades o impulsos que consideramos relacionados con el arte. Queda claro que si la terrier no disfrutara, o no estuviera dispuesta a continuar con algo que empezó a hacer de manera espontánea, las obras no existirían. Son las huellas de los movimientos de la perra, de sus garras, patas y lengua, las que quedan registradas en los soportes, como un testimonio de su intensidad e impulsos, como una forma de expresión. Todo ello como muestra de la traslación de la influencia del fenómeno de los simios pintores al ámbito doméstico, que por un lado pone de relieve la nueva y creciente intimidación existente entre los seres humanos y sus mascotas, y por otro la categoría de espectáculo que muchos animales alcanzan con facilidad en el mundo actual.

Otro caso del que tengo noticia, ya alejado de la pintura, es el de Gus, un perro que vivía en mi barrio. Era una mezcla de salchicha o teckel con alguna otra variedad desconocida, negro y marrón, pequeño, alargado y de orejas puntiagudas. Aunque desconcertaban a sus humanos, sus aptitudes no fueron explotadas ni encajadas en ningún tipo de modalidad artística, dado que su contexto no era propicio a ello. En la zona se le conocía bajo el sobrenombre de "el perro de la piedra". Cuando paseaba con su dueña acostumbraba a hacerse con una piedra, que escogía cuidadosamente entre las que encontraba durante su paseo. Una vez elegida jugaba nerviosamente con ella, haciéndola rodar por el suelo, solicitando con ladridos a su dueña que la arrojara lejos, y llegando a escarbar en la tierra circuitos sencillos de vueltas y revueltas, al modo de tubos, por los que la conducía empujándola con el hocico. Si la piedra que había elegido estaba enterrada, la desenterraba por su cuenta o pedía ayuda ladrando para sacarla. Si ya era hora de volver a casa, tomaba la piedra entre los dientes y se la llevaba consigo. Las piedras que escogía eran de todo tipo. En ocasiones optaba por piedras de gran tamaño y peso, por lo que resultaba sorprendente ver por la calle a un perro tan pequeño

⁸²⁵ Epstein, Reid J. "Canine claws celebre". *The Washington Times*, 4 de abril de 2002.
<http://www.tillamookcheddar.com/media/wash-times.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

cargando piedras de varios kilos, de ahí su apodo. Por lo que contaba su dueña, una vez que entraba en casa el perro depositaba su tesoro en un rincón concreto del salón o del jardín, junto al resto de su colección, y ladraba y la miraba solicitando su aprobación.

Este perro, sea por el motivo que sea, parecía disfrutar acumulando piedras, lo cual era un problema porque llenaba la casa de ellas. No sólo eso, sino que las pasaba revista de cuando en cuando y hasta parecía notar si faltaba alguna, lo que le ponía muy nervioso. Su dueña tenía que ingeniárselas para ir retirando piedras poco a poco cuando Gus no estaba presente. Porque si era testigo del proceso, lo impedía. La mujer tendía a quedarse sólo las piedras más bonitas, colocándolas en los tiestos, en el jardín, y en general en los lugares en los que su presencia resultaba menos chocante, ejerciendo así sus preferencias sobre la selección que ya había hecho su perro, y ordenando de este modo la colección. En lo que podría ser un nuevo ejemplo de colaboración artística, o al menos, creativa.

Casi resulta difícil no humanizar en exceso al "perro de la piedra", puesto que podría perfectamente pasar por un perro margivagante⁸²⁶. A la manera del acumulador de piedras por excelencia, el cartero Cheval, que empezó a recogerlas y acabó por construirse un palacio con ellas. Es posible que este impulso de Gus de acumular sea parecido al que también está presente en otros animales, como urracas o pájaros pergoleros, y que se trate de otro de esos elementos que puentean el abismo construido entre seres humanos y animales. Al tiempo que podría estar relacionado con algunos comportamientos artísticos y creativos. Gus nunca llegó a erigir un palacio. Pero a la luz tanto de la actual revalorización de los artistas marginales, como de la cada vez más omnipresente y viral difusión de las particularidades de nuestras mascotas en los canales digitales, su comportamiento podría haberse enmarcado y recontextualizado. Y pasar de ser tratado como poco más que las anecdóticas extravagancias de un perro, a ser analizado en función de parámetros artísticos y/o creativos, si se hubieran pulsado las cuerdas, o tópicos, correspondientes. De una manera parecida a lo puesto en marcha con Tillie. En lo que hubiera sido una manifestación más de cómo la convergencia en el tiempo con una determinada vertiente artística contemporánea nos hubiera hecho mirar con otros ojos lo que se despliega a nuestro alrededor, comportamientos o particularidades de otros animales incluídas. En algunas de las cuales podríamos empezar a

⁸²⁶ Ramírez, Juan Antonio. *Escultecturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. (Madrid. Siruela, 2006).

apreciar, quizás, matices o implicaciones estéticas o artísticas que anteriormente nos habían pasado desapercibidas.

Para concluir esta sección quisiera abordar el comportamiento de otro perro, fascinante y casi hasta difícil de creer. Por fortuna, dicho comportamiento fue registrado y estudiado con el rigor necesario por Barbara Smuts, antropóloga y psicóloga a la que ya hice referencia en el tercer capítulo. Es el caso de Donnie, un dóberman de Maryland, Estado Unidos. Abandonado en circunstancias que se desconocen, a los cuatro años de edad fue recogido en un refugio y posteriormente adoptado por Carole Young, con quien vivió hasta su muerte⁸²⁷. Según se plasma en el documental *Brilliant Beasts: Dog Genius* de National Geographic, Young le proporcionó a su nueva mascota peluches y otros juguetes, y le permitió moverse a sus anchas por el amplio jardín de su propiedad. Hubiera sido complicado prever las consecuencias de estas dos cosas. Donnie empezó a actuar de un modo poco común y su dueña empezó a observarle con atención. Llevaba los juguetes de un lado a otro del jardín, y aunque los sacudía, no parecía morderlos ni rasgarlos, como es frecuente en otros perros. Por el contrario, lo que hacía era ordenarlos en figuras geométricas muy definidas: triángulos, combinaciones de líneas rectas, círculos y semicírculos, flechas... [Figs. 408, 409 y 410] Asimismo, los agrupaba en conjuntos en los que se repetían una serie de constantes. Como el hecho de que todos estuviesen colocados boca arriba o boca abajo, o que se tratara de especies o tipos similares (huesos, ranas, monos⁸²⁸), juntas o alternas [Figs. 411 y 412]. Y en muchos casos, abrazándose o tocándose ligeramente las manos en gestos que se dirían deliberados y cuidadosamente arreglados [Figs. 413, 414 y 415]. Aunque al principio le costara asimilar lo que estaba viendo, el comportamiento de Donnie llamó tanto la atención de Young que empezó a documentarlo, sacando fotografías y haciendo un álbum con ellas.

En su opinión, que expresa en el documental, las composiciones de Donnie estaban directamente relacionadas con determinados episodios de la vida del perro. Por ejemplo, ésta sería su interpretación de la que Young califica como su composición preferida:

Aquí la tienes, con el oso de peluche y la rana, con el brazo [del oso] alrededor [de la rana]. Cuando [Donnie] hizo

⁸²⁷ “UPDATE: Donnie the Genius Dog”. <http://www.dobermanstalk.com/doberman-related-chat/23085-update-donnie-genius-dog.html> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

⁸²⁸ Antes me resultaba un poco chocante la idea de que un perro reconociera el tipo o especie de un peluche. Pero Eros, mi perro actual, reconoce y desconfía de todas las figuras artificiales que representen un animal, y se comporta de manera diferente y distintiva ante ellas.

esta composición⁸²⁹, fue el día después de que me permitiera por primera vez poner por completo mi brazo a su alrededor, y cogerle. Y al día siguiente, colocó sus juguetes de esta forma⁸³⁰ [Fig. 414].

Para rizar más el rizo, ésa sólo era uno de los dos extremos de la composición, simétrica y en forma de semicírculo. Pues además de un gato o zorro central, contaba con otra pareja de peluches en el lado izquierdo, en la que otro muñeco marrón indeterminado abrazaba a una especie de panda, blanco y rosa.

Una vez que Young se hubo hecho una idea aproximada de lo que su perro hacía, decidió ponerse en contacto con científicos que pudieran estar interesados en el comportamiento de Donnie. Así como en buscarle algún tipo de explicación. "Lo intenté con un montón de gente, y creo que probablemente pensaron que estaba chiflada⁸³¹". Hasta que dio con Smuts⁸³² quien, a pesar de mostrarse "incrédula, en un principio", dado que lo que le contaban no tenía relación con nada que ella hubiera podido observar personalmente, decidió darle al asunto una oportunidad. Lo primero que hizo fue asegurarse de que no era algo aleatorio, o de que nadie, además del propio Donnie, intervenía en la creación de las composiciones. Con este fin, instaló cámaras en el jardín y documentó la progresiva elaboración de las figuras. Constató que, efectivamente, su autoría sólo le correspondía al dóberman, sin ningún humano a la vista.

En el documental se ve a Donnie colocando y recolocando los peluches. Por ejemplo, hay parte de un semicírculo o arco formado, con un hueco en el centro, y el perro empuja un juguete y lo sitúa en el lugar preciso, ajustando después ligeramente el que se halla junto al primero. O crea dos líneas rectas, y antes de dejar el último muñeco en una de ellas, da unas vueltas con él agarrado con los dientes. Para luego plantarlo en una alineación casi perfecta, manteniendo un intervalo muy similar al que había con los otros dos. Mientras mira alrededor y parece comprobar el efecto y el aspecto de la línea.

⁸²⁹ El término concreto que utiliza es el de "arrangement".

⁸³⁰ *Brilliant Beasts: Dog Genius* (National Geographic Channel, 2008). Disponible (con restricciones) en: <https://www.youtube.com/watch?v=gME4Xim5YM0> Último acceso 11 de diciembre de 2014. Traducción de la autora.

⁸³¹ *Ibíd.*

⁸³² Smuts tiene una página con imágenes de las composiciones de Donnie, y en ella solicita a los dueños de perros con comportamientos similares que se pongan en contacto con ella. Un único caso es poco significativo, e incluso anecdótico, en términos científicos. Por el momento, no ha trascendido que haya constancia de algún caso similar: "Barbara Smuts – Research". <http://sitemaker.umich.edu/barbara.smuts/donnie> Último acceso 11 de diciembre de 2014.

La propia Smuts declara su estupefacción al ver por sí misma las acciones de Donnie. Una reacción que perdura en el tiempo y se extiende más allá del momento de revelación inicial:

Todavía encuentro difícil de creer que... verdaderamente lo hiciera. Ese tipo de creaciones son tan específicas.... [...]

Si de verdad fueran aleatorias no creo que pudiéramos ver, de manera repetida, patrones geométricos tan claros. Triángulos, semicírculos, líneas rectas, bocarriba frente a bocabajo. ¿Cómo de probable es que veamos, un cierto número de veces, dos o tres ranas juntas, o varios primates⁸³³?

Una de las fuentes de la que nace esa estupefacción, ese asombro, es el reconocimiento y la repetición de esos patrones, agrupaciones y figuras geométricas. En su momento indiqué que en las características y rasgos de los trazos, trayectorias y huellas de los movimientos de otros animales intuíamos, por empatía, la presencia, agencia, preferencias (e incluso emociones) de otra criatura, y algo similar sucedería aquí. Con la diferencia de que en las figuras geométricas, en el orden de los conjuntos, habría un componente adicional, lógico, racional, que resulta desconcertante. Probablemente porque se trata de algo que solemos asociar con la mente o el cerebro humanos. Como la historia que narra Vitruvio, en la introducción al libro sexto de su *De Architectura*:

Se cuenta que el filósofo socrático Aristipo, habiendo naufragado, y arrojado a las costas de los rodios, observó unas figuras geométricas trazadas allí y gritó a sus compañeros: "Alegrémonos, porque veo rastros de hombres⁸³⁴".

Según Aristipo, quienes habían trazado las figuras en la arena no podían ser otros que hombres. Pero las figuras geométricas con peluches corresponden, sin embargo, a las decisiones y diseños de un perro, de Donnie. En este sentido, también es interesante que la anécdota de Aristipo le sirviera a Kant para afirmar que "si alguien percibe en un país que parezca inhabitado, una figura geométrica [...] trazada sobre la arena [...] conforme a la razón, no podrá buscar el principio de la posibilidad de esta figura en las cosas que conoce como la arena, la mar vecina, los vientos o aun las huellas de los animales, o en otra causa privativa de la razón". Lo observado, pues, no podría ser considerado "sino como un producto del arte". Para

⁸³³ *Brilliant Beasts: Dog Genius*. op. cit.

⁸³⁴ Vitruvio Polión, Marco Lucio. *Los diez libros de la arquitectura (selección)*. (Medellín: Universidad de Antioquía, 2010): 52.

culminar, en latín, con la exclamación de Aristipo, "*vestigium hominis video*"⁸³⁵.

De nuevo el problema, o lo disonante, es que las composiciones han sido realizadas por un perro, por un animal no humano. Ya sólo por eso nos chocan, pero es que además Smuts les atribuye una organización, una cualidad expresiva y emocional que las acerca un poco más a lo que entendemos como arte:

Cuando Donnie hace estas composiciones, parece bastante claro que está haciendo elecciones deliberadas. No sólo en cuanto a cómo dispone sus juguetes, sino también en cuanto a qué juguetes utiliza, y a cuáles pone juntos.

Creo que es creativo, hay un componente emocional en lo que está haciendo. Esta es simplemente la manera en la que da la casualidad de que él se expresa⁸³⁶.

Su teoría o sospecha, según se plantea en el documental, es que el dóberman estaría tratando de reconstruir creativamente el nexo de unión entre perros y seres humanos. Un nexo que se habría fracturado en el caso de Donnie, dado su abandono y los traumas derivados de éste. Así como, quizás, los posibles abusos sufridos en sus primeros años. Según Smuts, esa conexión con el ser humano estaría en el centro de lo que es e implica ser un perro. Puesto que coevolucionaron junto a nosotros, y a lo largo de miles de años fueron desarrollando una aguda percepción de nuestras intenciones y reacciones, como nosotros de las suyas. Así que tendría sentido que, de algún modo, Donnie estuviera tratando de reparar lo que se ha visto roto o dañado. De ordenar para escapar de la confusión y el desorden. De expresarse utilizando lo que tiene cerca. De comunicarse a través de medios alternativos, ya que es posible que en un primer momento no supiera o quisiera recurrir a los comunes y corrientes en la relación perro-humano.

La explicación provisional propuesta por Smuts se halla muy próxima a tópicos como el del arte como terapia, o al del arte como vía de escape o curación para remediar una determinada herida o trauma. Quedaría por delante la difícil tarea de averiguar si esta coincidencia proviene de la influencia externa del tópico, que nos incita a proyectarlo sobre las acciones del dóberman. O si, por el contrario, el tópico bebe de una realidad más profunda que está tan extendida que sus fundamentos también alcanzan a los perros. Al menos, a algunos de ellos. O puede que un poco de ambos. En cualquier caso, las circunstancias que observamos en el caso de Donnie hacen

⁸³⁵ Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. (Londres: MacMillan, 1914): 273. Traducción del inglés de la autora.

⁸³⁶ *Brilliant Beasts: Dog Genius*. op. cit.

complicado negarle el calificativo de "creativo" que le otorga Smuts. Puede que incluso también el de artístico o protoartístico. El futuro dirá si aparecen más casos como los de Donnie o Gus. Pero, al igual que en el fenómeno de los simios pintores, en los perros se comprueba una amplia gama de comportamientos que van desde lo más forzado e impuesto (por la parte humana, y tal y como sería el caso de Tranda, y en menor medida el de Tillie), a otros muchos más espontáneos y autónomos. De estos últimos, en los que la agencia de los perros estaría menos condicionada, entresacaríamos y destacaríamos acciones en las que en la actualidad, y probablemente debido tanto a los descubrimientos recientes acerca de las capacidades y comportamiento de los demás animales como a la aparición y crecimiento de nuevas actitudes y sensibilidades hacia ellos, creemos reconocer componentes emocionales, expresivos, estéticos e incluso artísticos.

LA SAGA DE LOS ELEFANTES PINTORES

Si para Lenain los años transcurridos entre mediados-finales de la década de los cincuenta y mediados de los sesenta constituían la era dorada de los simios pintores, se puede interpretar que en la actualidad nos hallamos en plena edad de oro de los elefantes pintores. Se trata éste de un fenómeno cada vez más difundido, y puede que todavía sea pronto para aventurar cuánto seguirá creciendo (o si lo seguirá haciendo), hacia dónde se dirigirá en un futuro próximo o cómo será recordado. Tras la popularización de los simios pintores, en algunos zoológicos se empezó a explorar la posibilidad de entrenar a ciertos elefantes para que pintaran. Sería el caso de la elefante Carol del zoo de San Diego, a la que Joan Embery adiestró para pintar como parte del espectáculo que la elefante asiática protagonizaba⁸³⁷. Aunque el logro era justo eso, un espectáculo, derivado de los trucos de circo y las fiestas de carnaval con los que tradicionalmente se asociaba a los paquidermos⁸³⁸. Posteriormente, la actividad proliferaría a medio camino entre los programas de enriquecimiento, los espectáculos para entretener y educar a los visitantes, y la recaudación de fondos; con diferentes matices en función del zoológico concreto en el que tenía o tiene lugar.

⁸³⁷ Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern...* op. cit., 93-97.

<http://prsasdic.org/about/accomplishments/the-zoo/> Último acceso 17 de diciembre de 2014.

⁸³⁸ Se ha llegado a vincular este truco de la pintura con otro más antiguo con una mecánica similar, el de un elefante entrenado para afeitar a un payaso, al que embadurnaba la cara usando una brocha, para después usar una navaja de goma. Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern*. op. cit., 94.

Por lo que parece, Lenain sólo conocía esta vertiente del fenómeno, pues es la única que menciona en su libro. Para el filósofo, los elefantes (en su mayoría, asiáticos) cuyas habilidades pictóricas habrían sido puestas a prueba, no habrían demostrado poder ejercer un control suficiente de los trazos con sus trompas. Escaso control que estaría, en su equivocada y antropocéntrica opinión, muy alejado del que permitiría la mano de un chimpancé⁸³⁹. En oposición a esto, y como testifican aquéllos que han trabajado codo con codo con un elefante, la trompa sería un órgano prensil capaz tanto de una gran fuerza como de una gran precisión y delicadeza. A esto se le suma el hecho de que los elefantes, tal y como muchos esperaban de ellos, están demostrando capacidades cognitivas que los sitúan muy cerca de los grandes simios en cuanto a su inteligencia, modos de comunicación, reconocimiento de sí mismos en el espejo y otras habilidades que podrían poner en práctica durante su ejercicio de la pintura.

Así pues, no todos los elefantes pintores responderían a ese perfil de hábiles intérpretes de un truco entrenado y puesto en escena en beneficio del público. Existirían otras situaciones en las que, de manera similar a lo observado para algunos primates, habrían sido los propios elefantes en cautividad los que habrían empezado a marcar o pintar su entorno (suelo de cemento, arena) de manera espontánea, utilizando para ello palos y piedras como herramientas. Un comportamiento conocido por los cuidadores de los zoos, que por lo general no le habrían dado importancia, ni prestado demasiada atención. Con una excepción muy señalada, ubicada en los primeros años de la década de los ochenta, y que en su momento habría alcanzado cierta notoriedad, aunque hoy en día haya sido mayoritariamente olvidada. Sorprende, sin embargo, que Lenain no conociera el caso y que, como consecuencia, no reseñara la publicación a la que dio lugar, que en cierto modo funciona como una especie de precedente de la suya. Aunque, quizás, con un enfoque más audaz a la par que menos académico, y sin complejos a la hora de emplear el término arte (sin comillas) referido a los elefantes.

Se trataría del libro *To Whom It May Concern: An Investigation of the Art of Elephants* (a quien le pueda interesar: una investigación del arte de los elefantes), cuyos coautores serían el periodista James Ehmann y el cuidador David Gucwa. Y su mayor protagonista, la elefante asiática Siri, que con dos años de edad llegó (en 1970) al zoo de Burnet Park en el estado de Nueva York, después de haber sido presuntamente capturada en Tailandia. Una elefante que sigue viviendo

⁸³⁹ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 104.

en el mismo sitio, aunque ahora renovado y rebautizado como zoo Rosamond Gifford. El libro se organiza en capítulos en los que se alternan bien los textos de los autores, bien los dibujos y pinturas de Siri acompañados de citas de diversas épocas y culturas referidas a los elefantes, o a la necesidad de una reconexión con la naturaleza. En general, cuenta la historia de Siri y de Gucwa, y de los dibujos y pinturas en cuyo proceso de creación ambos participaron y colaboraron. Una historia que aparece punteada por las declaraciones de personas y expertos muy diversos que fueron expuestos a las obras de Siri, y a los que se solicitó su opinión al respecto. Se suceden los testimonios de cuidadores de elefantes, veterinarios, directores de zoológico, artistas (como Jerome Witkin, o Willem y Elaine de Kooning), zoólogos e investigadores de campo (como Cynthia Moss), expertos en dibujos infantiles, los Fouts, los Gardner, John Lilly, entrenadores de delfines y leones marinos, científicos que estudian a los mismos, psicólogos, escritores, activistas, y muchos otros. Puesto que, como ya intenta transmitir su título, la intención del libro sería la de "presentar las opiniones de personas en la posición de tener opiniones fundadas, y exponer el arte de los elefantes al público, dejando a todo el mundo libre de pensar de ello lo que fuera que él o ella quisieran pensar de ello⁸⁴⁰".

Como ya apunté, y como se transmite en diversos momentos en el libro de Ehmann y Gucwa, el hecho de que los elefantes tracen líneas en el polvo del suelo, o las graben en el cemento o en la tierra empleando palos y pedruscos, ya había sido observado con anterioridad. Tanto en cautividad como ocasionalmente en sus lugares de origen. Pero hasta aquel momento nadie se lo había tomado suficientemente en serio, o lo había explorado en profundidad:

Si Siri era especial, entonces, no era porque dibujara. Más bien era porque fue la primera elefante en cautividad de la historia- la historia moderna, al menos- cuyas ganas de dibujar fueron recibidas con asombro humano, y a cuyo trabajo le fue permitido evolucionar, refinarse a sí mismo, en la presencia de un observador humano curioso⁸⁴¹.

Cuando en 1980, recién llegado al zoo del parque Burnet, a Gucwa se le encargó que se ocupara de la elefante adolescente Siri, conectó con ella y se fijó enseguida en su inteligencia **[Fig. 416]**. Como cuando demostraba su capacidad para obedecer una serie de órdenes en la secuencia correcta. En lo concerniente al dibujo, Gucwa declaró:

⁸⁴⁰ Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern*. op. cit., 62. Traducción de la autora.

⁸⁴¹ *Ibíd.*, 8-9.

Lo que hizo que me interesara, y me inició en algunas cavilaciones serias, fue cuando la vi rascar el suelo con un palo y después "tocar" su dibujo con la punta de la trompa. Que se hubiera parado a inspeccionar su obra me inspiró para creer que tenía algo en la mente⁸⁴².

Pero los dibujos que Siri hacía en su recinto eran demasiado efímeros. Los que trazaba en la arena se los llevaba el aire, la lluvia, o los borraban sus propias pisadas. Y los que rascaba en el suelo de cemento desaparecían a los pocos días, cuando se restregaba con fuerza la superficie para limpiarla. Así que a su cuidador se le ocurrió probar con lápiz y papel:

Colocó una lámina de madera contrachapada, quizás de unos tres pies cuadrados [unos 0,3 m2] y recubierta de papel, en el centro del recinto, después dejó un lápiz de carpintero para trabajos pesados en ella y llamó a Siri para que viniera. Una exploradora habitual, ella olió y tocó el papel; luego cogió el lápiz, lo examinó, se rascó con él, lo pisó, se lo llevó a la boca y lo mordisqueó para comprobar el sabor. Entonces Gucwa le cogió la trompa y situó la punta del lápiz sobre el papel. Ella se movió, vio que el grafito dejaba una marca, e inmediatamente produjo, según nuestro entendimiento, el primer dibujo de un elefante en papel y lápiz de la historia del mundo⁸⁴³ [Fig. 417].

Sin embargo, los siguientes intentos no resultaron tan satisfactorios. Puesto que, acostumbrada a manejar una piedra sobre el duro suelo de cemento, Siri aplicaba demasiada presión sobre el lápiz, y rasgaba el papel. La solución de Gucwa al problema fue ingeniosa. Concluyó que Siri nunca dirigiría una fuerza excesiva hacia él, por lo que decidió sentarse con las piernas cruzadas, colocar un cuaderno de dibujo en su regazo y ofrecerle una vez más el lápiz a la elefante asiática. A partir de ese momento, Siri siguió dibujando con una mayor delicadeza⁸⁴⁴. Esta solución, además, implicaba a Gucwa de una manera más directa en el proceso, como un espectador que a la vez actuaba de facilitador y de soporte, y que a su vez había posibilitado que la actividad de dibujar iniciada por Siri se hubiera canalizado de esa manera en concreto.

El fenómeno continuó en la misma línea en la que había comenzado, sin órdenes ni recompensas directas de Gucwa hacia Siri más allá de la satisfacción que ésta encontrara en el acto de dibujar, y en la atenta presencia del cuidador. Era Siri la que solía decidir si quería o no dibujar. Gucwa llevaba consigo el papel y el lápiz, "y si ella estaba en un estado de calma, si estaba tranquila, y el edificio estaba muy

⁸⁴² Ibid., 35.

⁸⁴³ Ibid., 37.

⁸⁴⁴ Ibid., 37-39.

silencioso, ella corría hacia mí⁸⁴⁵". Y a veces, en su entusiasmo, le dejaba sin papel. La elefante no solía tardar más de veinte o treinta segundos en terminar cada una de las imágenes:

Siri movía la trompa hasta el papel, hacía sus marcas, después hacía una pausa para examinarlas. Con frecuencia, tras terminar una pieza, tocaba el dibujo con la punta de su trompa, para ver cómo lo sentía⁸⁴⁶.

Acción que podía manchar el dibujo con mucosidad, algo que Gucwa trataba de evitar o minimizar⁸⁴⁷. El cuidador, más que una investigación o estudio serio, consideraba el proceso como una colaboración⁸⁴⁸, "más como una actividad compartida que como experimentación⁸⁴⁹". Todo ello alimentado por su curiosidad, su deseo de saber qué era lo que estaba ocurriendo ante sus ojos, y exactamente qué implicaciones tenía aquello. Las reflexiones de Gucwa, además, estaban inspiradas por el convencimiento de que él había aprendido más de Siri de lo que ella había aprendido de él⁸⁵⁰. Aunque sabía, por experiencia propia, que la curiosidad por el otro era mutua, tanto de él hacia la elefante, como de la elefante hacia él. Como descubrió un día en el que descansaba en el recinto:

Así que simplemente estaba ahí sentado, soñando despierto y tatareando para mí mismo, estando en compañía de la bestia, y cuando abrí los ojos ella estaba justo allí. Su oreja estaba extendida, y estaba arrodillada e inclinada para mantener su oreja lo más cerca posible, para poder escuchar los sonidos que yo estaba haciendo- mi tarareo.

Eso me impactó durante semanas. Creo honestamente que ella sentía exactamente la misma curiosidad hacia mí de la que yo sentía hacia ella⁸⁵¹.

Un encuentro y unas palabras que recordarían a las pronunciadas por Sherk, casi diez años antes, acerca del tigre que se la quedó mirando durante su performance en el zoo de San Francisco. La progresiva acumulación de descubrimientos y conocimientos, la sensibilidad creciente hacia el medio ambiente y la naturaleza, hacían cada vez más difícil ignorar y pasar por alto la agencia de otros

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, 41.

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, 39

⁸⁴⁷ Una cuestión a tener en cuenta, pues, sería el papel del criterio de Gucwa a la hora de conceder veracidad a los dibujos y pinturas, con la posibilidad de que su intervención hubiera sido más determinante de lo que él creía. Sin embargo, diría que tanto sus explicaciones como su rechazo de las prácticas de otros entrenadores/cuidadores, así como las reacciones de numerosos expertos a los dibujos, les conceden una alta fiabilidad e interés.

⁸⁴⁸ Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern*. op. cit., 42.

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, 114.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, 32.

⁸⁵¹ *Ibíd.*, 201.

animales, la subjetividad que destilaban estos encuentros también por parte de ellos.

Pronto, Gucwa se sintió impulsado a compartir sus hallazgos con sus compañeros, para recabar las informaciones e interpretaciones que ellos pudieran aportar al respecto. Así que, a finales del invierno de 1981 organizó una presentación de los dibujos para el personal del zoo, que tituló *What I Did on My Winter Vacation* (lo que hice en mis vacaciones de invierno). En ella explicó su teoría de que los dibujos reflejaban el temperamento de Siri en el momento en el que fueron creados. Como cuando se presentó con el cuaderno en la hora de la comida, y la elefante se mostró molesta, y produjo una imagen que parecía furiosa, densa, picuda [Fig. 418]. Para a continuación, y todavía sin comer, atravesar varias de las hojas con el lápiz cuando Gucwa osó volver a llamarla para ver si seguía dibujando. Después de comer, sus líneas se tornaron más exploratorias y calmadas⁸⁵².

La reacción del personal que acudió a la presentación fue mixta. Para algunos los dibujos fueron una revelación, un punto de no retorno, un cambio total en su forma de ver a los animales que estaban a su cuidado. Así le sucedió a Don Moore, zoólogo del parque, quien desde ese momento dejó a un lado algunas de las enseñanzas que, machaconamente, le habían transmitido en la universidad. Como que el comportamiento de los animales era instintivo, y nada más, y la observación de toda característica que pudiera parecer humana en ellos era un mero (y peligroso) antropomorfismo⁸⁵³. El director, por su parte, se mostró impasible y no le dio la más mínima importancia al fenómeno, pareciendo creer que se trataba de una anécdota, y que quien se hallaba en realidad detrás de las obras era Gucwa, y no la elefante⁸⁵⁴. Esta falta de apoyo oficial, tanto por parte de los responsables del zoo como más adelante de los del condado (de los que dependía el parque), con el tiempo decidió a Gucwa a registrar legalmente los derechos de las obras a su nombre. Una medida destinada a protegerlas y a garantizar que en un futuro fueran conservadas y tratadas de la manera adecuada, si por el motivo que fuera sus jefes cambiaban de opinión y querían hacerse con ellas para emplearlas como medio de promoción del zoo, o utilizarlas para recaudar fondos.

Este desarrollo no tardó en producirse, precipitado por el hecho de que el zoo estaba próximo a cerrar para acometer una reforma integral de sus envejecidas e inadecuadas instalaciones. Lo que, a su

⁸⁵² *Ibíd.*, 43-45.

⁸⁵³ *Ibíd.*, 47-48.

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, 43-45.

vez, provocó que el periodista James Ehmann se interesara por la renovación, se enterara de la existencia de los dibujos, y publicara un artículo sobre ellos⁸⁵⁵. La publicidad llamó la atención de los responsables del zoo y del condado, en busca de fondos para la reforma, lo que acabó desembocando en un acercamiento hostil a Gucwa. Éste se opuso a desprenderse de las pinturas a la ligera, y rehusó que se emplearan para una frívola recaudación de fondos puntual que no les concediera la importancia debida, y que impidiera que en el futuro fueran estudiadas de la manera que él creía que merecían. El resultado de todo ello fue que se separó a Gucwa de Siri, y se eligió a otro cuidador para acompañar a la elefanta al zoo de Buffalo, donde habría de permanecer durante las reformas. A Gucwa se le amenazó con una querrela para que entregara los dibujos, puesto que en opinión de los responsables del zoo habrían sido realizados en una propiedad del condado por un "vehículo del condado"⁸⁵⁶ (Siri). Por fortuna, la denuncia no se llegaría a materializar. Gracias a la intervención de Ehmann, otro de los cargos del condado se convenció de que el pleito no tenía sentido, y lo único que iba a conseguir era mala publicidad tanto para el zoo como para las autoridades de la región⁸⁵⁷.

Ése fue justo el contexto en el que *To whom it may concern* fue tomando forma, con Gucwa y Ehmann forzados a permanecer alejados de Siri, y como consecuencia espoleados para centrar su atención y análisis en los dibujos y pinturas en sí mismos, que era lo que había dejado tras de sí la colaboración elefante-humano. Procedieron a hacérselos llegar a todas aquellas personalidades y expertos que creyeron relevantes, que a su vez les sugerían otros nombres. Para después, recopilar todas las respuestas y articularlas en el libro con la intención de hacer de las obras una llamada de atención acerca de lo que podía ser capaz Siri. En un momento en el que se hablaba de una posible extinción definitiva de los elefantes asiáticos para el año 2000⁸⁵⁸, debido al rápido decrecimiento de su población por el comercio de marfil y la reducción de su hábitat como resultado de la presión humana. Así, la intención de los autores era la de dar difusión y publicidad a las obras. Al mismo tiempo, también pretendían protegerlas, asegurarse que se las trataba con la seriedad necesaria, de que se les daba a ellas y a Siri una oportunidad, un tiempo de reflexión, en lugar de ser rápidamente apartadas como si se tratara de una broma o de un chiste. De ahí la importancia de reclutar la opinión

⁸⁵⁵ Ehmann, James. "Soul of an Artist". *The Post-Standard* 154, n° 96.

⁸⁵⁶ Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern*. op. cit., 158.

⁸⁵⁷ *Ibíd.*, 213-14.

⁸⁵⁸ *Ibíd.*, 6.

de personas que tuvieran algo que decir y que pudieran ser tomadas en serio. Todo lo cual era mirado con sospecha por parte de los responsables de los zoológicos del parque Burnet y de Buffalo. Quizás, preocupados por la amenaza que pendía sobre lucrativos negocios como los paseos en paquidermo y otros pasatiempos derivados de circos y ferias una vez que los visitantes tomaran conciencia de que dentro de la cabeza de los elefantes había algo ⁸⁵⁹. Después de todo, esas ocupaciones parecían un tanto fuera de lugar para un animal que estaba demostrando cierta inteligencia, e incluso apreciación creativa y estética. Pero los paseos y similares suponían dinero y visitantes, y estaban profundamente enraizadas en la vocación de entretenimiento y espectáculo que dominaba entonces muchos de los parques zoológicos, en los que apenas se prestaba atención a cuestiones como la investigación científica, o la conservación.

En ocasiones, la presentación de los dibujos de Siri se hacía en persona e incluso se llegaba a omitir la autoría de los mismos con el fin de obtener una reacción menos condicionada. La mayoría de las veces, sin embargo, Ehmann enviaba copias de los mismos por correo, acompañadas por una carta con la necesaria información, como la influencia de los estados de ánimo del paquidermo en las características de los trazos:

El carácter de los dibujos parece haber variado de acuerdo con el estado de ánimo del animal. Cuando estaba bien alimentada y contenta, los dibujos tendían a ser amplias y líricas curvas; cuando estaba hambrienta o enfadada, las imágenes evidenciaban ángulos más agudos y líneas más apretadamente espaciadas⁸⁶⁰.

Las respuestas obtenidas fueron muy variadas, pero en su mayoría, la reacción era de asombro ante los dibujos. Muchas se inclinaban a concederle a Siri el beneficio de la duda, a falta de pruebas más definitivas y rigurosas. En otras, los corresponsales hablaban directamente y sin tapujos de capacidades estéticas, o artísticas. Aunque alguno que otro consideraba el fenómeno como más derivado del humano implicado en el proceso que de la propia elefante, como si se tratara de una nueva edición de lo ocurrido con el caballo Hans y con su entrenador. Especialmente interesantes fueron los datos ofrecidos por Heini Heidiger, destacado biólogo suizo y director de varios parques zoológicos en su país durante un periodo que abarcaba varias décadas. Heidiger enseguida relacionó los dibujos con algunas

⁸⁵⁹ Eso es lo que parece deducirse del rechazo a participar del zoo de Buffalo en el libro dedicado a los dibujos de Siri, hasta el punto de sugerir a los autores que no visitaran a la elefante en su nueva ubicación. *Ibíd.*, 91-92 y 114.

⁸⁶⁰ *Ibíd.*, 154.

observaciones, referidas a elefantes africanos, que él mismo había realizado sobre el terreno:

Llevo perplejo por este fenómeno desde una de mis más tempranas misiones de investigación en África. Estaba especialmente interesado en estas huellas hechas por elefantes africanos en libertad porque podías leer en ellas el estado de ánimo en el que estaba el elefante. Una armoniosa forma en S indicaba una situación tranquila, sin molestias. Pero tan pronto como el elefante estaba incluso mínimamente irritado, la simétrica línea en S se volvía distorsionada, dentada e interrumpida.

Ese tipo de observaciones me condujeron a la idea de hablar de una especie de "grafología elefante". En algún lugar publiqué una breve nota sobre este asunto; por desgracia no he podido encontrar este material para adjuntarlo a esta carta, ¡estas observaciones fueron realizadas en 1948⁸⁶¹!

Una vez más reaparece la vinculación entre los trazos o huellas del movimiento, del gesto, y las emociones o el estado de ánimo experimentados en el momento en el que se deja esa marca o estela. Trazos con los que a veces podemos sentir una conexión, una empatía, que nos lleva a intuir una determinada emoción o estado de ánimo. Aunque lo que transmiten esos trazos podría tratarse, en muchos casos, de un efecto secundario y no intencionado del propio movimiento. Como cuando alguien deja tras de sí unas pisadas profundas debido a un enfado, o camina despacio y con delicadeza porque se siente invisible e insignificante. Que era a lo que algunos se apresuraban a reducir los esfuerzos de Siri, como si se tratara de estos meros "subproductos del movimiento"⁸⁶². Sin embargo, en el caso de los elefantes, africanos o asiáticos, no creo que se pueda descartar que las marcas sean intencionadas, que pretendan en un cierto grado dejar constancia tanto de su paso como de lo que sienten en ese mismo momento. Y esto parece mucho más claro en el caso de Siri, quien después de realizar sus dibujos se paraba a tocarlos y examinarlos, como valorándolos. Quizás como comparándolos con lo que fuera que había pretendido hacer, o con lo que sea que hubiera en su cabeza en ese momento.

Precisamente, es ese algo que habría en la cabeza de la elefante lo que muchos de los que fueron consultados creían vislumbrar y reconocer en sus trazos. Otro de los comentarios más extendidos era la constatación de un progreso, de un avance en cuanto a la complejidad y destreza de los dibujos con el paso del tiempo. El psicólogo Howard Gardner, que había analizado en profundidad los rasgos y la evolución de los garabatos infantiles, propuso y llevó a cabo un pequeño

⁸⁶¹ *Ibíd.*, 157.

⁸⁶² *Ibíd.*, 146.

experimento por el cual él y otros dos expertos en la cuestión juzgaron a ciegas dicho progreso, clasificando tres grupos de obras. La conclusión fue que los tres expertos fueron capaces de apreciar el avance realizado entre la primera serie y las dos siguientes, a pesar de que las separaba sólo un corto periodo de tiempo⁸⁶³.

Pero volvamos esas otras observaciones generalizadas acerca de lo que la elefante tenía en la cabeza. Para ello empecemos por Gucwa, cuidador de Siri y uno de los autores del libro, que intuyó algo en esta línea al contemplar el comportamiento de la elefante tras haber terminado uno de sus grabados en el suelo de cemento⁸⁶⁴ [Fig. 419]. Otros llegaron a una deducción similar después de analizar sus dibujos. Como el entrenador jefe de los elefantes del zoo del Bronx, que afirmó que "parecía que había algo ahí- pero no sé qué leería en ello⁸⁶⁵". A William Shields, un biólogo evolutivo, las marcas de Siri le recordaban a las que muchos otros animales hacían en la tierra con sus cascos, garras, zarpas, o pezuñas: caballos, cabras, ovejas, pollos, perros... Pero encontraba diferentes las de la elefante porque presentaban simetría. Algunas de ellas, una simetría extraordinaria, síntoma de que "algo más estaba sucediendo⁸⁶⁶". A lo que se sumaban otros rasgos como el control que Siri ejercía sobre la presión del lápiz. "A veces le gustan las líneas anchas, a veces le gustan las pequeñas líneas finas". Lo que le llevaba a declararse convencido de que "la dama dibuja":

No hay duda en mi mente de que el cerebro de Siri, sea lo que sea lo que hace además de eso, ve patrones. Es la simetría de lo que estoy hablando. Los dibujos están inusualmente equilibrados, y cuando no lo están, están desequilibrados de maneras interesantes. Es una artista con talento, no importa qué más⁸⁶⁷.

Shields se sentía cómodo afirmando que animales como los chimpancés pensaban, y que lo hacían "exactamente en la misma forma en que lo hacemos nosotros". Para él, la diferencia entre unos y otros era cuantitativa más que cualitativa. Y personalmente no le extrañaba que con los elefantes pudiera suceder algo similar, que tuvieran conciencia de sí mismos e incluso un sentido estético, aunque declaraba que como científico necesitaba más pruebas de las por el momento había disponibles.

⁸⁶³ Ibid., 99-102.

⁸⁶⁴ Ibid., 35.

⁸⁶⁵ Ibid., 53.

⁸⁶⁶ Ibid., 147.

⁸⁶⁷ Ibid., 149.

Hope Irvine, otra experta en arte infantil, fue una de las personas que hicieron una evaluación presencial y a ciegas de los dibujos, sin saber nada respecto a su procedencia o autoría. Su impresión fue que no parecían dibujos infantiles, porque resultaban "demasiado sofisticados". Debido a que el autor jugaba con las variaciones del grosor de la línea así como con la direccionalidad. Sin embargo, Irvine también tenía dudas de que se trataran de garabatos que un adulto hubiera improvisado apresuradamente, con la intención de imitar a los que haría un niño. Insistía también en la idea de que respondían a un algo indeterminado que estaría presente en la mente del sujeto:

Tengo la sensación de que [los dibujos⁸⁶⁸] no se hicieron en un vacío, que había un objeto en la mente de la persona, [un objeto] que estaba relacionado con algo -se tratara de algo que estuviera relacionado con la música, o que estuviera relacionado con el movimiento, no sé. No parecen relacionados con un estímulo visual. Parecen más algo así como, quizás, movimiento evocado⁸⁶⁹.

Una declaración que resulta todavía más interesante si se tiene en cuenta que la visión de los elefantes es en algunos sentidos más pobre que la de los seres humanos, y no representa un papel tan fundamental en su percepción del mundo como en la nuestra. Por un lado, su visión es dicromática. Es decir, se encuentra más cercana a la de los humanos daltónicos y por lo tanto, distinguen un rango mucho menor de colores⁸⁷⁰. Por otro lado, tienen una menor agudeza visual y se apoyan más en otros sentidos como su olfato, oído, y tacto. El último de los cuales resulta especialmente relevante aquí, entre otras cosas porque estaría estrechamente relacionado con el funcionamiento y movimientos efectuados por la trompa. En esta línea, además de vincular los dibujos a un posible "movimiento evocado", Irvine también había declarado que "parecían patrones de movimiento, casi como dibujos 'gestuales'⁸⁷¹". Como si el autor estuviera explorando las posibilidades de diferentes tipos y combinaciones de movimientos apoyándose en sus resultados sobre un papel, más que la apariencia visual de dichos resultados en sí mismos. Es decir, el énfasis podría estar en lo que la elefante sentía al mover su trompa de determinadas maneras, y en cómo eso se reflejaba en los dibujos. Unos dibujos que quizás ella podía después leer en términos de la secuencia de

⁸⁶⁸ Estos corchetes son del original.

⁸⁶⁹ *Ibíd.*, 106.

⁸⁷⁰ Yokoyama, Shozo, Naomi Takenaka, Dalen W. Agnew, y Jeheskel Shoshani. "Elephants and human color-blind deuteranopes have identical sets of visual pigments". *Genetics* 170, nº 1 (2005): 335-44.

⁸⁷¹ Gucwa, David, y James Ehmann. *To whom it may concern*. op. cit., 105.

movimientos que los había dado lugar, como un registro escrito de dicha secuencia. Por lo tanto, en un escenario así sería posible que el aspecto visual quedara en un segundo plano, frente a esta evocación del movimiento, de la serie de gestos que habían producido el dibujo. De acuerdo con esto, una vez que Irvine fue informada de que la artista era una elefante, sonrió y dijo que debería haberlo adivinado, dado que "una trompa podría hacer esto muy bien. Eso explica todos los movimientos en las obras⁸⁷²".

Lo que se sumaba a lo que había explicado otro de los que habían sido preguntados, John Eisenberg, experto en el comportamiento y biología evolutiva de los mamíferos en la Universidad de Florida:

La trompa de un elefante es probablemente una estructura más interesante que cualquier otro órgano, con la posible excepción de la cola prensil de un mono del Nuevo Mundo. El mono tiene una perfecta visión tridimensional en el ojo de su mente de lo que está haciendo la cola, y el elefante tiene lo mismo con respecto a su trompa⁸⁷³.

Así pues, el hecho de que lo que Siri estaba haciendo fuera una exploración de las percepciones y sensaciones táctiles derivadas de los movimientos de la trompa, basándose en un registro visual de los mismos, resultaba una interpretación interesante. Y puede que una más cercana a los términos de la perspectiva de los elefantes con respecto al mundo, frente al punto de vista humano sobre las cosas. Así parecía creerlo Gucwa, el colaborador de Siri en el proceso de realización de los dibujos:

El elefante podría tener un modo único de codificar la sensación táctil, y la transmisión y recepción de información táctil podría quedar fuera de los límites de nuestra propia experiencia táctil. Tal y como vemos en nuestra especie, la experiencia estética puede ser "visual" o "háptica"- relacionada con o basada en nuestro sentido del tacto⁸⁷⁴.

Por lo que, de acuerdo con lo que he ido exponiendo a lo largo de este capítulo, los trazos y trayectorias registrados en los dibujos y pinturas de Siri constituirían una expresión de ella misma y de su visión del mundo. Dejarían entrever su estado de ánimo, y algo de lo que burbujeaba en su cerebro mientras los creaba, según era reconocido por muchos de los que los contemplaban y analizaban. Lo siguiente sería ir más allá de estas intuiciones y tratar de confirmar, de manera más específica, lo que la elefante estaba intentando

⁸⁷² *Ibíd.*, 106.

⁸⁷³ *Ibíd.*, 143.

⁸⁷⁴ *Ibíd.*, 113. Las comillas son del original.

representar con esos dibujos. Pero el hecho de que esa indeterminación persistiese y no fuera resuelta de manera definitiva no sería tan distinto de lo que pasa también con otras obras, con otro arte. Aunque esa vinculación de los dibujos de Siri (y quizás de otros elefantes) con la exploración del movimiento, de las sensaciones táctiles, de determinadas secuencias de gestos podría ser una dirección prometedora en la que investigar en el futuro, en lo que podría ser una ventana parcial al mundo de los elefantes. O al menos, al de Siri.

Pero no todo el mundo se mostraba tan esperanzado, impresionado o expectante ante las potencialidades que presentían en los dibujos de Siri. Paradójicamente, uno de los más escépticos o negativos acerca del proyecto resultó ser el propio Desmond Morris, a quien Ehmann escribió por tres veces, y por tres veces fue rechazado. Las razones esgrimidas por Morris eran que, en ausencia de controles como los "patrones de interferencia" del tipo que él había utilizado con Congo (páginas con formas preexistentes en las que quedaba demostrado que el chimpancé respondía a la simetría o a la composición), lo que Siri hacía era de una importancia menor y no tenía interés como para ser analizado o tomado en consideración. Y en el peor de los casos podía perfectamente ser tomado como un truco publicitario. Por lo que Morris no tenía intención alguna de acceder a una entrevista, o de dedicarle más tiempo al asunto, antes de que le fueran enviadas más pruebas que le hicieran cambiar de opinión⁸⁷⁵. En cierto modo, resulta chocante que quien había peleado y rebatido a instituciones científicas, y se había expuesto a las críticas y a las burlas de parte de la prensa y del público al programar y organizar una exposición de pinturas realizadas por simios, dos décadas después se mostrara tan reacio cuando parecía que avances similares parecían inminentes en otro grupo de mamíferos. Quizás Morris estaba escarmentado del circo en el que en su día se había visto envuelto, con la dificultad añadida de tratar de preservar cierto rigor científico en el maremágnum de escándalos, burlas y polémicas de las que se vio rodeado. Quizás albergaba dudas con respecto a las capacidades de los elefantes, mientras se sentía más confiado acerca de las de otros primates.

Por desgracia, en su momento Gucwa no había utilizado los susodichos "patrones de interferencia" con Siri, y ya no existía la posibilidad de hacerlo (además, Gucwa ni siquiera aprobaba la sugerencia). Sin embargo, Ehmann opinaba que había dibujos en los que la elefante demostraba, como Morris requería, que "la posición de cada

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, 106-16.

línea dibujada influía la posición de cualquier otra línea⁸⁷⁶". Tal y como la bióloga y mujer del periodista, Sarah Wiles Ehmann, se había encargado de señalar para una serie de obras dobles. En ellas, Siri había realizado dos motivos, uno a continuación del otro. De modo que la colocación de cada una de ellos parecía relacionada con la orientación y posición del otro⁸⁷⁷, e influida por ellas [Fig. 420]. Otros expertos se mostraron también sorprendidos de la reacción de Morris. Puesto que, a pesar de que los dibujos de Siri no eran concluyentes desde un punto de vista científico, sí resultaban prometedores, y constituían un buen paso descriptivo inicial que apoyaba la necesidad y pertinencia de más investigaciones⁸⁷⁸.

Si la gélida reacción de Morris resultaba una especie de jarro de agua fría para el proyecto, la del MOMA fue incluso más allá. La única respuesta que Ehmann obtuvo de Lowery Sims, comisaria de arte del siglo XX, fue que se encontraba "sin palabras", como no podía ser de otra manera. Seguida a continuación de un muro de silencio, quizás ofendido, mediante el cual Sims rechazó y no devolvió ninguna de las subsiguientes llamadas del periodista⁸⁷⁹.

Aun así, e incluso a pesar de las reacciones de Morris y de algunas autoridades e instituciones artísticas, *To Whom It May Concern* y el proyecto conjunto de Siri y Gucwa representarían, con sus particularidades, un papel parecido con respecto a la pintura ejecutada por elefantes al que en su día les correspondió a Congo y Morris (otros simios y actores secundarios incluidos) para la pintura realizada por simios. Ambos serían proyectos a los que se habría prestado la atención suficiente como para permitir que tuvieran la necesaria continuidad en el tiempo, y habrían sido abordados con rigor. En el caso de Morris y Congo, fundamentalmente rigor científico, al que se habría sumado un reconocimiento artístico por parte de ciertas instituciones. Y en el caso de Gucwa y Ehmann, rigor periodístico por parte del segundo, y un compromiso personal y ético por parte del primero, que a su vez habrían estado acompañados de opiniones y análisis que dotaban a la posterior publicación de interés académico. Asimismo, y quizás debido a que el reconocimiento científico no era una prioridad ni para Gucwa ni para Ehmann, esto dejaba un mayor espacio y libertad para otras consideraciones. Por lo que algunos de los análisis e interpretaciones de las obras de Siri eran más detallados y profundos desde un punto de vista artístico y estético de

⁸⁷⁶ *Ibíd.*, 113.

⁸⁷⁷ *Ibíd.*, 114-15.

⁸⁷⁸ *Ibíd.*, 116.

⁸⁷⁹ *Ibíd.*

lo que lo habían sido las valoraciones de las pinturas y dibujos de Congo. Otro motivo que podría explicar esto sería el hecho de que la atención y presión mediática fueron menores en el caso de Siri en comparación con el de Congo. La menor presión facilitaba la emisión de reflexiones más pausadas, menos urgentes y condicionadas por el contexto tenso y enrarecido favorecido por los escándalos.

Un ejemplo serían las opiniones del artista Jerome Witkin, quien antes de saber que la autora de los dibujos era una elefante, los había alabado por su energía y contención, su orientación y su equilibrio. Así como por la existencia de patrones que se repetían en las diversas obras. En especial, un trazo horizontal que volvía sobre sí mismo formando un bucle, y que llegó a calificar como "firma", dada su reiteración en las obras de Siri [Fig. 421]. Ya en conocimiento de la autoría paquiderma de los dibujos, se mostró todavía más impresionado, y declaró que "nuestros egos humanos habían impedido durante demasiado tiempo que contempláramos la posibilidad de expresión artística en otros seres"⁸⁸⁰. Un tiempo más adelante, en una consulta posterior, Witkin procedió a realizar una exhaustiva evaluación y apreciación de unos 170 dibujos. A continuación declaró lo siguiente, detallando y desarrollando todos los elementos de sofisticación que detectaba en la obras de Siri:

Requiere cierto tipo de sensibilidad disfrutar de una línea. Hay muchas culturas asiáticas en las que saber cómo apreciar la elegancia de una marca, una línea, es parte de ser culto.

Encuentro una elegancia en estas marcas, tanta elegancia, que resulta difícil de creer que las hiciera un animal. Ésa es la principal premisa de mi reacción- son muy bellas.

Cualquier persona que dibuja intenta colocar en la página una serie de marcas que ocupen una determinada posición correctamente. Estos dibujos están bellamente colocados, todos y cada uno de ellos, todos ellos.

Hay una especie de equilibrio "conocido". Si pongo una marca en el lado izquierdo de una página, eso significa algo para el "peso" del área completamente blanca, o vacía. Algunas veces va con el eje largo de la página, a veces se acerca o se aleja del centro, pero los dibujos, todos lo hacen. Son increíbles.

Cuando las líneas de Siri son lineales, parece que tienen presión, después desaparecen. La trompa parece ser sensible, en la manera en la cual una mano sería sensible, con el conocimiento de que el papel sería sensible. Eso da al dibujo la ilusión de una forma en el espacio, en oposición a una marca plana. Ése es otro nivel de sofisticación⁸⁸¹.

⁸⁸⁰ *Ibíd.*, 6.

⁸⁸¹ *Ibíd.*, 117-18.

Dada la elegancia, equilibrio, composición, sensibilidad, belleza y volumen que Witkin leía en las obras de la elefante, su conclusión final, su juicio definitivo, no podría haber sido otro:

Así pues, en conclusión: creo que el hecho de que se me diera la oportunidad, hace unos meses, de ver algunos de estos dibujos sin saber quién era el artista, fue muy correcto. Para mí, como una persona de prejuicios y cinismo declarados, hubiera sido muy difícil creer que un animal grande pudiera ser tan grácil y mostrar un entendimiento semejante de las marcas.

Ahora, que sé quién es el artista, considero que éstos son muy buenos dibujos *cualquiera que sea el artista, sea cual sea su raza, origen- o peso*⁸⁸².

Después de su forzosamente interrumpida colaboración con Gucwa, y una estancia de más de dos años en el zoo de Buffalo, Siri regresó a Syracuse, al rebautizado zoo de Rosamond Gifford. Lugar en el que todavía se encuentra, mientras su edad se acerca al medio siglo. Allí pinta ocasionalmente. Aunque, por lo que parece, no de la manera en la que lo hacía en origen. La actividad, antes mucho más voluntaria y espontánea, se ha reconducido y enmarcado en un contexto gobernado por técnicas de condicionamiento operante en el que los cuidadores dan órdenes y recompensan su adecuado cumplimiento, al tiempo que disciplinan los comportamientos considerados inaceptables con el fin de modificarlos⁸⁸³. En esta línea, la acción de pintar correspondería a una orden dada por el cuidador mediante el comando "*paint*", ante la cual el elefante implicado tendría que "usar un pincel con pintura" y "pintar sobre un lienzo"⁸⁸⁴. Generalmente, como parte de un espectáculo.

Un ejemplo sería el festival veraniego *Asian Elephant Extravaganza*, que lleva más de quince años celebrándose en el parque de Rosamond Gifford, y que tendría como objetivo situar a los elefantes en el contexto geográfico y cultural del sudeste asiático, del que procederían originariamente. Para ello habría música, bailes, y demostraciones, entre las que se incluiría el pintado ceremonial del rostro de uno o más elefantes. Y también, una sesión de pintura protagonizada por Siri, que se puede ver en parte en un vídeo

⁸⁸² *Ibíd.*, 119.

⁸⁸³ Esta información y la que sigue proviene de un documento referido al funcionamiento interno de dicho zoo, concebido como una guía para el personal encargado del cuidado y entrenamiento de los elefantes asiáticos, que se encuentra disponible en la web de una organización que aboga por el fin de la existencia de elefantes en cautividad. En este caso, la disciplina que mencionan parece ser un eufemismo para referirse a un castigo o estímulo negativo, que ha de limitarse al máximo pero que puede ocasionalmente ser necesario: *Elephant Management Protocols*. Rosamond Gifford Zoo. Disponible en: http://www.helpelephants.com/records/Rosamond_Gifford/Elephant-Management-Protocols.pdf Último acceso 16 de enero de 2015.

⁸⁸⁴ *Ibíd.*, 43.

publicado en internet⁸⁸⁵. Es imposible sacar una conclusión definitiva de las breves imágenes, pero mi impresión es que la atmósfera en la que tiene lugar la actividad es completamente distinta al ambiente calmado y de concentración que se describía en *To Whom It May Concern*, con el público apostado todo alrededor del recinto, y los cuidadores más preocupados por el desarrollo del espectáculo que por la actividad pictórica en sí. De hecho, en un momento dado Siri tiene que mover la trompa alrededor, adelante y atrás, en busca de un pincel que ya ha sido cargado de pintura, y que es evidente que ella quiere e intenta coger (bien por su deseo de pintar, bien por cumplir la tarea que se le ha sido asignada y recibir luego su recompensa). Pero que el cuidador retiene todavía un tiempo más, por despiste o porque quizás da prioridad a los tiempos del espectáculo o a cualquier otra cosa antes que a las preferencias de Siri.

El resultado final es un lienzo en el que se suceden varios trazos horizontales, que tienden a concentrarse en la mitad inferior de la composición, de manera un tanto escorada hacia el lado derecho [Fig. 422]. Y con un núcleo o garabato principal que ancla el peso del diseño en la esquina inferior derecha. Dadas las limitaciones del vídeo y de la situación en la que se ejecutó la obra, así como el mayor grosor de las líneas en el medio pictórico, es difícil de decir si ésta implica una continuación de la evolución que muchos habían apreciado ya en los tempranos dibujos de la elefante. O si sería, por el contrario, un mero "llenado de la página", derivado de la falta de motivación, y de la transformación de la actividad en un trabajo cuya satisfacción estaría dada por la recompensa material (en este caso, alimentaria), y no tanto por el placer experimentado por el hecho de pintar, de expresarse. Un poco como si con el tiempo y el entrenamiento Siri hubiera podido dejar de ser similar a uno de esos simios cuyo aprendizaje pictórico, tal y como describe Jane Desmond, se produce por iniciativa y placer propios⁸⁸⁶, y hubiera pasado a ser un animal entrenado cuyo desarrollo y búsqueda de novedades expresivas se hubiera visto interrumpido en un punto determinado. En este nuevo lienzo en concreto hay indicios como un cierto equilibrio compositivo, y lo que parece un indudable reconocimiento y respeto del campo pictórico. Pero las circunstancias que han rodeado a Siri durante décadas no parecen las más adecuadas como para favorecer que haya podido continuar evolucionando y expresándose en sus propios términos.

⁸⁸⁵ "Asian Elephant Extravaganza". <https://www.youtube.com/watch?v=Pi5R7eyaKP4> Último acceso 16 de enero de 2015.

⁸⁸⁶ Desmond, Jane. "Can Animals Make 'Art'?" *Experiencing animal minds: an anthology of animal-human encounters*. op. cit., 102-4.

Además, no parece que en el zoo de Rosamond Gifford las pinturas realizadas por la elefante se tomen y estudien en serio. Son más bien tratadas como una parte de sus actuaciones ante el público. Lo que constituiría un gran contraste con la actitud adoptada años antes por Gucwa, Ehmann, y muchos de los que fueron consultados por ellos.

Existen paralelismos y parentescos entre los respectivos fenómenos de la pintura realizada por simios y la realizada por elefantes, como ya indiqué. Pero también marcadas diferencias, en cuanto a la evolución e impacto de uno y otro, y su desarrollo y extensión en el tiempo. En el caso de la pintura realizada por simios no humanos el grueso de la fama y el reconocimiento científico/académico⁸⁸⁷, e incluso artístico, vinieron de la mano y al mismo tiempo, condensados en torno al chimpancé Congo y a Morris. Sin embargo, en el caso de los elefantes, mi impresión es que todo está más repartido a lo largo de varias décadas, y resulta mucho más difuso. El libro de Gucwa y Ehmann acerca de los dibujos de la elefante Siri constituiría el acercamiento más riguroso al tema, al haber estado conducido por un periodista que se había empeñado en compilar el mayor número de opiniones y juicios de personas relevantes, desde científicos a artistas. La publicación, sin embargo, no tuvo el impacto ni difusión suficiente como para ser recordado y destacado décadas después⁸⁸⁸. Durante años, el fenómeno de la pintura realizada por elefantes quedó confinado en determinados zoológicos norteamericanos. En los que, con la excepción del caso de Siri, se lo trataba y contemplaba como un mero entretenimiento o espectáculo. Más o menos conocido en el área de influencia del zoo de turno, más o menos exitoso en cuanto a su recepción por el público y a los fondos recaudados como resultado.

La fama definitiva e internacional de los elefantes pintores llegaría más adelante, de la mano de un ambicioso y excéntrico proyecto ideado y liderado por los ya mencionados Komar y Melamid. Fueron ellos los que exportaron la práctica de la pintura por parte de elefantes desde los Estados Unidos a la península de Indochina, y lo que en principio a muchos les pareció una broma o una locura, ahora tiene una vida propia al margen de los artistas rusos. La venta de

⁸⁸⁷ Quizás la expresión sería “toma en consideración” desde el ámbito científico o académico, puesto que la formación de Morris y la publicación de los resultados obtenidos con Congo permitieron que el asunto fuera discutido con seriedad, aunque se argumentara en contra o se matizaran sus conclusiones.

⁸⁸⁸ David Rothenberg es uno de los pocos que se ha ocupado de los dibujos de Siri. En muchos otros casos (como en *Monkey Painting* de Lenain) ni el libro ni las obras se mencionan. A pesar de la fama y viralidad alcanzadas por las pinturas realizadas por elefantes tailandeses, de cuyos orígenes me ocuparé a continuación. Rothenberg, David. *Survival of the beautiful: art, science, and evolution*. (Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2012).

pinturas ejecutadas por elefantes asiáticos, sea de forma directa o a través de internet, constituye una fuente de ingresos estable para los campos en los que residen estos animales. Y los turistas acuden en gran número atraídos por el espectáculo, al igual que sucedía anteriormente con los parques zoológicos. Así pues, muchos de estos centros, algunos ligados a asociaciones de conservación y otros más centrados en el beneficio económico que en el bienestar de los paquidermos, han abrazado con ganas la moda de la pintura elefante. Los elefantes artistas han empezado a asomarse a los documentales de naturaleza⁸⁸⁹, y los vídeos en internet que los muestran en plena faena se multiplican y suman millones de visionados⁸⁹⁰. Se han publicado artículos en diversos medios de prensa, y es probable que sigan apareciendo con regularidad. Y estos cambios y el aumento del interés son tan dinámicos y están tan vigentes que el fenómeno ha ido evolucionando y creciendo a lo largo de los últimos años.

Una de las particularidades que presenta la pintura realizada por elefantes con respecto a la de los simios es que no existe una imagen iconográfica prefijada que muestre al elefante como pintor, o al pintor como elefante⁸⁹¹. Sin embargo, la del elefante es una figura poderosa y recurrente dentro del arte occidental, con frecuencia asociada con la fortaleza y la memoria que se le han atribuido a lo largo de los siglos. En el transcurso de la antigüedad los elefantes eran conocidos y apreciados en cuanto animales reales, presentes exóticos útiles para el transporte o el combate. Pero durante la Edad Media los vínculos con sus regiones de procedencia se debilitaron, lo que convirtió a estos paquidermos en mito y leyenda, y harían de sus esporádicas llegadas a Europa un acontecimiento de gran relevancia que sería registrado en las crónicas y representado en obras de arte⁸⁹². Quizás en parte debido a ello, y no sólo a su proverbial tamaño, los elefantes, sean asiáticos o africanos, levanten pasiones y estimulen la imaginación, incluso hoy en día. Y puede que aquí resida uno de los factores que expliquen el éxito y la difusión que, en la actualidad y con algo de retraso con respecto a lo sucedido con los simios, habría

⁸⁸⁹ Por ejemplo, *National Geographic* se ha ocupado del tema, como se puede comprobar aquí: “Elephant Picasso”. *natgeotv.com* <http://channel.nationalgeographic.com/channel/videos/elephant-picasso/> Último acceso 15 de enero de 2015.

⁸⁹⁰ Un ejemplo viral y destacado sería éste, que muestra a un elefante realizando presuntamente su autorretrato: “Original Elephant Painting”. <https://www.youtube.com/watch?v=He7Ge7SogrK> Último acceso 15 de enero de 2015.

⁸⁹¹ A excepción del cuento de Sergei Mikhalkov ya mencionado, que parece un caso aislado.

⁸⁹² Bassegoda i Nonell, Joan. “Una gárgola de la Catedral de Barcelona, el elefante torreado del ábside”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 62 (1^{er} semestre 1986): 107-20.

alcanzado la pintura ejecutada por elefantes frente a la practicada por muchas otras especies animales, también en los zoos.

Otro de dichos factores lo constituiría su trompa, que como vimos en el caso de Siri, podría en muchos aspectos equiparar sus funciones a las de una mano, y ejercer una sensibilidad y una variedad de matices y de movimientos considerable. Hasta el punto de que, al verla en acción, se puede percibir la momentánea ilusión de que lo que se está viendo en acción no es un apéndice facial, sino algo muy similar a una mano con un pulgar opuesto, que sería suplido por un pliegue de la trompa [**Fig. 423**]. Este órgano estaría formado por un complejo entramado de músculos que permite a un elefante agarrar un pincel, brocha o lápiz de varias maneras: con la punta, insertado en uno de los agujeros nasales, rodeándolo con el extremo o a través del uso de elementos auxiliares como extensiones perpendiculares, que para muchos individuos ni siquiera resultan necesarias.

Un factor adicional sería la actitud que adoptan ciertos elefantes al pintar, que tendría el correspondiente paralelismo con la observada en los simios. Al igual que algunos primates, los elefantes parecen disfrutar pintando, y en ocasiones se muestran muy expresivos mientras lo hacen, levantando una de sus patas, balanceándose frente al lienzo o abriendo la boca en lo que creemos interpretar como una expresión complacida, que sería la equivalente a la que luce Congo en una fotografía, pincel en mano, que ocupa la portada del libro de Lenain [**Figs. 376 y 424**]. Por último, no habría que menospreciar la fascinación que genera el contemplar a un animal tan grande, paradigma de la fortaleza, realizando una actividad que requiere expresividad y energía, pero también precisión, concentración, control y delicadeza.

Es posible que esta vertiente, más reciente, de la pintura realizada por elefantes no hubiera llegado a ser lo que es hoy en día si no se hubieran dado una serie de encuentros y carambolas que se iniciaron años después de la colaboración de Siri y Gucwa, pero que compartirían puntos de partida similares. Al parecer Ruby, una elefante asiática del zoo de Phoenix, se comportaba habitualmente de una manera agresiva y violenta ⁸⁹³. Amenazaba a sus cuidadores, aplastaba con su pata a los descuidados patos que se colaban en su recinto y se masturbaba de forma obsesiva. Hasta que un día sustituyó una actitud que rozaba lo patológico con otra inofensiva, apilando guijarros en montones ordenados y garabateando en el polvo con un palo

⁸⁹³ George, Dick. *Ruby: The Painting Pachyderm of the Phoenix Zoo*. (Nueva York: Delacorte, 1995); Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint: The quest of two Russian artists to save the elephants of Thailand*. (Nueva York: Perennial, 2000): 8-11.

cualquiera, de manera similar a lo que hacía Siri y como es frecuente entre los paquidermos en cautividad. A los cuidadores de Ruby les pareció que los garabatos podían encerrar un talento oculto, o una oportunidad a explorar. Por lo que se decidieron a seguir el ya mencionado ejemplo de Joan Embery y la elefante Carol del zoo de San Diego, y en 1987 se pusieron manos a la obra con Ruby. La elefante dominó pronto la técnica y empezó a producir una pintura tras otra, redundando de nuevo en la aparición de referencias a la tradición expresionista y provocando que se sacaran a relucir nombres como los de Motherwell y Frankenthaler.

Se planificó una exposición, que fue un éxito de ventas y de público⁸⁹⁴, y como otros paquidermos antes de ella, Ruby se convirtió en una importante fuente de financiación para el zoológico. Una situación y fama que fue creciendo y consolidándose año a año, y que volvería a realimentar la implantación de la pintura realizada por animales en los zoos, y en especial, la llevada a cabo por elefantes. Sería un tiempo después, en la primavera de 1995, cuando a Komar y Melamid les llegaron noticias de Ruby y de sus obras. Curiosamente justo tras haber regresado a Nueva York desde una feria de arte celebrada en Finlandia, en la que se habían sorprendido de la cualidad monumental, casi sobrehumana, derivada de la escala de algunas pinturas que allí se exhibían. Lo que se les pasó por la cabeza es que los humanos parecían estar intentando hacer algo que quedaba fuera de su alcance, y que se adaptaba más al tamaño de una criatura como el elefante, quizás como la propia Ruby⁸⁹⁵. Así que inmediatamente se despertó su interés, e intentaron ponerse en contacto con el zoo de Phoenix para programar una colaboración con el paquidermo. Pero los responsables del parque rechazaron de plano su propuesta. Siguieron una serie de intentos similares del dúo de artistas, frustrados por las autoridades de otros tantos zoológicos en los que residían artistas elefantes. Hasta que el zoo de Toledo, en Ohio, accedió a programar un encuentro entre los dos creadores rusos y Renee, una hembra de elefante africano de 16 años de edad.

En julio de 1995 se produciría finalmente una colaboración de tres días entre Renee y el dúo, que sería emitida por el programa de televisión estadounidense *60 minutes* y ampliamente comentada por otros medios de comunicación⁸⁹⁶. Dicha colaboración consistió, principalmente, en la elaboración de una serie de grandes lienzos a dos manos y trompa,

⁸⁹⁴ Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit., 10.

⁸⁹⁵ *Ibíd.*, 8.

⁸⁹⁶ *Ibíd.*, 11-13.

en un intercambio de acciones equivalentes en el que los dos artistas seguían los movimientos de la elefanta, y ella a su vez seguía los de ellos dos, en palabras de Komar⁸⁹⁷ **[Figs. 425 y 426]**. Una aproximación similar a la del francés Lucien Tesserolo con Kunda en 1987, pero con la sustitución de una especie por otra. Otro aspecto de la interacción estaría relacionado con el hecho, ya mencionado, de cómo Komar y Melamid suelen recurrir a las colaboraciones con otros animales para magnificar cuestiones al margen de la propia colaboración, vinculadas con su propia biografía. Tanto en el caso del perro del campo de refugiados Tranda como en el de Renee, una de sus pretensiones (aunque no la única) era la de enfatizar sus orígenes y su condición de emigrantes rusos y judíos. Es por ello que al interaccionar con Renee la calificaron como un espíritu afín, afectado por un mismo desplazamiento y aislamiento con respecto a un contexto natal, la jungla, que estaría en peligro de desaparecer. Situación en la que ellos mismos se encontraban, puesto que habían escapado de una realidad y un contexto, el soviético, que para entonces se había disuelto casi por completo.

Komar y Melamid siempre se caracterizaron por trabajar con humor sobre temas serios y pesados, y con seriedad sobre temas ligeros y anecdóticos. Al ser preguntados no solían emitir un juicio claro acerca de la seriedad de sus intenciones para uno u otro proyecto. Una de sus obsesiones más recurrentes, apuntada con anterioridad, era la de luchar contra todo tipo de tiranías. Se tratara de tiranías de tipo político, las más obvias y literales, o de otras muchas más soterradas e indirectas. Un ejemplo de esto sería el realismo en la pintura, con frecuencia asociado a determinadas ideologías, y tal y como fue evidenciado a través de la colaboración con el perro Tranda. O de la dictadura de la mayoría, que fue puesta a prueba por medio de encuestas telefónicas y en Internet centradas en las pinturas más y menos deseadas en diversos países, como parte del proyecto *People's Choice* auspiciado parcialmente por el *DIA Center for the Arts*⁸⁹⁸. El dúo de artistas incluso llegó a cuestionar la tiranía ejercida por el arte; noción que Melamid calificó como la más sagrada del mundo occidental, por encima de la de cualquier dios. Pues ni su valor ni su existencia podían ser puestos en duda de manera efectiva, y todavía no se había dado con la fórmula para provocar su caída⁸⁹⁹. Una

⁸⁹⁷ *Ibíd.*, 13.

⁸⁹⁸ "Komar & Melamid: The Most Wanted Paintings on the Web". *Dia Center for the Arts*. <http://awp.diaart.org/km/> Último acceso 15 de enero de 2015.

⁸⁹⁹ Melamid se expresa así en una entrevista conducida por Paul Solman el 3 de noviembre de 1999 y emitida por la PBS: Solman, Paul y Melamid. "Prankster Art". *PBS*, 3 de noviembre de 1999.

circunstancia muy presente en la trayectoria de artistas como Marcel Duchamp y Piero Manzoni, quienes vinieron a demostrar que el artista no puede escapar de su condición de tal por mucho que lo intente.

Si se toma en cuenta lo anterior y se dejan al margen otras motivaciones, las sucesivas colaboraciones de Komar y Melamid con diversos animales podrían interpretarse como intentos de dinamitar la definición actual del arte atacando por el lado de sus límites o fronteras. Sin renunciar nunca, según el estilo y el enfoque del dúo, al tono paródico o humorístico. Un tono que, como ya vimos respecto a las exposiciones para otros animales planteadas en los años setenta, quizás a veces les permitía aventurarse por caminos que hubieran estado cerrados de otro modo. Pero que, como contrapartida, también implicaba que las reflexiones de los dos artistas pudieran ser tomadas demasiado a la ligera, como si no fuesen más que simples y gamberras bromas. Según explica Komar:

Los primeros artistas modernos estaban fascinados por el arte de las primeras sociedades humanas [...]. Picasso, por ejemplo, estudió el primer arte africano. En nuestros trabajos con animales nos estábamos aventurando incluso más allá o, en los términos de Darwin, al principio de los tiempos. Pronto haremos fotografías a través de los ojos de una patata, y pintaremos con los pinceles atados a las ramas de los árboles, colaborando con el viento⁹⁰⁰.

Una hipérbole humorística, o no tanto, para señalar las nuevas tendencias colaborativas del arte en relación con los animales no humanos y la naturaleza, eco de posicionamientos más generalizados y globales en defensa del medio ambiente. Simultáneamente, recoge la postura de la ciencia en cuanto a superar las barreras que separan a animales de seres humanos, en realidad unidos por un proceso evolutivo común. Sin embargo estas últimas propuestas colaborativas planteadas por Komar no son en absoluto descabelladas. El artista conceptual Jonathon Keats⁹⁰¹ ha pintado precisamente de ese modo, atando lápices y pinceles a las ramas de varios cipreses. Dan Ladd ha desarrollado un método para forzar a las calabazas a adquirir "naturalmente" formas extraídas de la estatuaria clásica y otros objetos, para de ese modo colaborar con la naturaleza y que ésta "cree arte"⁹⁰². Y el artista

http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-july-dec99-fun_art_11-3/ Último acceso 15 de enero de 2015.

⁹⁰⁰ Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit., 10.

⁹⁰¹ Hansen, Eric. "The School of Sap". *Outside*, 13 de febrero de 2007.

<http://www.outsideonline.com/outdoor-adventure/The-School-of-Sap.html> Último acceso 16 de enero de 2015.

⁹⁰² <http://www.danladd.com/Gourds.shtml> Último acceso 16 de enero de 2015.

Mario Reis sumerge sus lienzos en un río durante periodos considerables de tiempo, obteniendo como resultado otra variedad de pintura abstracta⁹⁰³. Los propios Komar y Melamid hablaron en varias ocasiones de las posibilidades de los árboles y de las patatas⁹⁰⁴, y supuestamente concibieron un artilugio con un disparador enterrado junto a las raíces de la planta que el tubérculo debía presionar según crecía, tomando de este modo las consiguientes fotografías. En una propuesta que se haría eco de la tendencia actual a adoptar otros puntos de vista, al tiempo que se reiría de algunos de sus excesos. En cualquier caso, y como desarrollé con respecto a las particularidades de las agencias animales con respecto a otras agencias no humanas, nada de lo anterior sería equiparable, en este sentido de reconocimiento y empatía, a las manifestaciones y huellas relacionadas con otros animales. No obstante, sí que podría relacionarse con la deriva que presta una atención cada vez mayor al medio ambiente y a las redes e interdependencias que se despliegan a nuestro alrededor.

En línea con esto, aunque los proyectos del dúo ruso relacionados con árboles y patatas no llegaron a materializarse, no sucedió lo mismo con varios de los que implicaban la participación de otros animales, agrupados todos ellos bajo el epígrafe *Ecolaborations*, una combinación de las palabras inglesas *ecology* (ecología) y *collaborations* (colaboraciones). El primero de estos episodios fue el Tranda, ya comentado. A continuación vino la pintura de paquidermos, así como una la colaboración con Mikki, un chimpancé al que enseñaron a tomar fotografías con una cámara polaroid en la Plaza Roja de Moscú [Figs. 427 y 428]. Colaboración que no estaría exenta de una cierta retranca relacionada con su condición de emigrantes que regresan de veraneo a un lugar icónico de la desaparecida URSS, ahora lleno de turistas. El propio Mikki fue retratado con una cámara de trípode antigua, en lugar de con la polaroid que estuvo utilizando. Quizás como una manera de apuntar una equivalencia entre las posiciones ocupadas respectivamente por la vieja cámara y por el chimpancé en relación con la evolución de la técnica fotografía, y la evolución con mayúsculas. También hubo otros dos proyectos, planificados o conceptualmente esbozados pero nunca realizados, que implicaban introducir ángulos rectos y elementos de la arquitectura clásica en los termiteros y en las presas de los castores de determinados parques nacionales estadounidenses.

⁹⁰³ “Mario Reis”. <http://www.saatchiart.com/montana> Último acceso 16 de enero de 2015.

⁹⁰⁴ Vitaly Komar y Alexander Melamid. “Interview with Reba Wulkan, Contemporary Exhibition Curator”, *Yeshiva University Museum*, 2002. Disponible en: <http://www.komarandmelamid.org/pdf/Wulkan.pdf> Último acceso 16 de enero de 2015.

Si excluimos la acción de Tranda, indiferente a las capacidades reales del perro, el resto podrían entenderse como iniciativas destinadas a resaltar ciertas habilidades que estaban efectivamente presentes en cada una de las especies escogidas. Siempre, claro está, con una pátina de humor muy característica de los artistas de origen ruso. Con este fin, se creaba un escenario o situación que permitiera al animal demostrar de lo que era capaz. Como con Mikki y su comprensión del vínculo entre lo que veía, la cámara y la fotografía que había tomado pulsando un botón, insistiendo de manera más superficial y anecdótica en lo que ya había probado Koko. O con los elefantes y la versatilidad de su trompa, su inteligencia y su capacidad de aprendizaje. A su vez, se generaba una contraposición entre lo humano y lo animal que los conectaba a un mismo nivel dentro de un ámbito determinado. Como habría sucedido, de haberse ejecutado, con las torres de las termitas y las presas de los castores. Construcciones que serían dos de las más comentadas, analizadas y admiradas dentro de la arquitectura animal. Así pues, al proporcionarles a dichos animales columnas u otros elementos arquitectónicos o geométricos susceptibles de ser modificados e incluidos en las correspondientes estructuras, éstas hubieran podido pasar a ser tratadas como cualquier otra arquitectura, en lo que podría considerarse como otra forma de desafiar al arte en su definición como ámbito y coto exclusivamente humano.

De todas estas iniciativas "ecolaborativas", la más exitosa en cuanto a su difusión es sin duda alguna la correspondiente a los elefantes pintores del sudeste asiático. Pues hace ya tiempo que su control y extensión se les escaparon de las manos al dúo de artistas, que a veces ni tan siquiera son acreditados o recordados como los padres fundadores o inspiradores de todo este fenómeno o movimiento. Unos meses después de colaborar con Renee, un artículo del *New York Times* acerca de la situación de los elefantes tailandeses llamó la atención del dúo ruso⁹⁰⁵. Debido a los preocupantes índices de deforestación, en 1990 se procedió a la prohibición de la tala y aprovechamiento de árboles en este país de la península de Indochina. Lo que tuvo como inmediata consecuencia que tanto los elefantes asiáticos domesticados de la región, cuya principal actividad era el manejo y el transporte de los troncos recién serrados, como sus *mahouts* o adiestradores, se quedaran sin trabajo.

⁹⁰⁵ A no ser que indique lo contrario, la información acerca de esta odisea elefantiásica proviene del libro: Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit.

Elefantes y *mahouts* vagabundeaban por las carreteras de las zonas rurales o por las afueras de las ciudades, mendigando u ofreciendo pequeños espectáculos a cambio de unas monedas. Muchas familias estaban en apuros, y el número de elefantes en cautividad se redujo drásticamente debido a las malas condiciones en las que eran mantenidos muchos de ellos, debido tanto a los altos costes de su alimentación y mantenimiento como a su utilización en la tala ilegal. Komar y Melamid, con la colaboración con Renee todavía fresca en la memoria, sumaron dos y dos, y evaluaron las posibilidades de exportar a Tailandia la práctica de la pintura ejecutada por elefantes. Después de todo, a través de ella Ruby, Renee y otros tantos paquidermos estaban contribuyendo a financiar la investigación y las actividades realizadas en sus respectivos parques zoológicos. De entrada, la idea era tan descabellada que les costó ponerla en marcha. Pero con el apoyo de determinadas personalidades y grupos de defensa de los animales y del medio ambiente, el proyecto arrancarí­a oficialmente en 1997 como una organizaci3n sin 3nimo de lucro: *Asian Elephant Art & Conservation Project* (AEACP), nombre bajo el que continúa funcionando hoy en día.

Un tiempo después, ya en 1998, Komar y Melamid, se rodearon de un equipo variopinto y multidisciplinar que incluía al fot3grafo Jason Schmidt y a una de las conservadoras de fotografía del Metropolitan de Nueva York, Mia Fineman, para emprender su primer viaje a Tailandia. El objetivo era el de visitar una serie de campos de entrenamiento y rescate para elefantes asiáticos, lugares entre los que se debían elegir aquellos destinados a transformarse en las primeras academias de arte del mundo tanto para los paquidermos como para sus *mahouts*. En la declaraci3n de intenciones de los artistas que se incluye en la p3gina web de la AEACP, se define la instituci3n como "una obra de arte en curso", que habría sido creada por los dos artistas conceptuales rusos; y se insiste en "la idea del arte como caridad". Un concepto "original aunque basado en una larga lín­ea de ret3rica artíst­ica"⁹⁰⁶. Y se mencionan, en este sentido, las teorías de los rusos Nicolai Chuzhak y Alexander Bogdanov en la primera mitad del siglo XX, que se habrían centrado en el futuro del arte como organizador del mundo y de la gente, con la meta principal de mejorar la vida. Así como la posterior reaparici3n de estas teorías del constructivismo en otros conceptos como la escultura social de Beuys, o las propuestas de los situacionistas franceses.

⁹⁰⁶ "About AEACP". <http://www.elephantart.com/catalog/artstate.php> Último acceso 16 de enero de 2015.

En este momento inicial de la pintura de los elefantes del sudeste asiático, el equipo de Komar y Melamid (que contaba con Richard Lair⁹⁰⁷ como asesor, conocido como "profesor elefante"), se dedicó a recorrer Tailandia de arriba abajo, inaugurando sucesivas academias para paquidermos en los centros de conservación que consideraba más apropiados debido al trato y al tipo de entrenamiento que en ellos recibían los animales: Ayutthaya, Surin, Lampang... Más adelante la fundación de academias se extendió a países como Camboya, India o Indonesia, y muchos otros centros de entrenamiento turísticos imitarían el ejemplo de los vinculados al AEACP, y adoptarían la pintura como rutina, espectáculo, y medio de financiación.

Como ya es costumbre, ligados a esta nueva mutación del fenómeno, se repiten algunos de los lugares comunes y estereotipos ya fijados por la pintura de los simios. Son recurrentes las referencias a expresionistas abstractos, y en *When Elephants Paint*, el libro firmado por Fineman, Komar y Melamid que describe lo sucedido durante los primeros momentos del proyecto, se llegan a poner en paralelo cuadros de Franz Kline, Robert Motherwell, Willem de Kooning o Joan Mitchell con sus supuestos equivalentes entre los lienzos de los artistas elefantes⁹⁰⁸ [Fig. 429]. En esta publicación también se incluye una cronología de animales que harían arte (*art-making animals*), en realidad centrada en la pintura, y derivada parcialmente de los planteamiento ecolaborativos de Komar y Melamid. Cronología que estaría formada por una lista reducida, con unos cuantos hitos en los que se mezclan simios y elefantes pintores (la primera observación de un chimpancé pintando, en el siglo XIX; los estudios de Nadjeta Kohts con Joni; la primera vez que se enseñó o entrenó a elefantes a pintar, en la primera mitad del siglo XX en Berlín...), con referencias a los estudios de Morris y al volumen publicado por Lenain. Quizás lo llamativo con respecto al enfoque de Lenain sea que se concibe la pintura ejecutada por animales como un proceso histórico desarrollado en el tiempo, con episodios protagonizados por diversas especies. Un proceso que continuaría vivo, abierto, y que no se trataría del fenómeno ya cerrado, del pasado, como opta por describirlo el filósofo.

Cierto que *When Elephants Paint* no es en absoluto una obra que se destaque por su rigor académico, ni lo pretende. Prefiere adoptar más bien el tono y estructura de un cuento informativo, de la crónica

⁹⁰⁷ Richard Lair, experto en elefantes y autor del informe "Gone Astray: The care and management of the Asian elephant in Domesticity" para la ONU, se inspiró en la iniciativa de Komar y Melamid para fundar en 2001 la Thai Elephant Orchestra, otra colaboración artística en la que intérpretes elefantes habrían sido enseñados a manejar instrumentos de percusión, lo que daría lugar a la grabación de varios discos.

⁹⁰⁸ Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit., 50.

de una divertida aventura que estaría basada y fundada en hechos reales, en algo que habría sucedido, pero en la que se prolongarían las humorísticas imposturas que definen la trayectoria de Komar y Melamid. Mezcladas con contenido didáctico, informativo, acerca de la preocupante situación de los elefantes tailandeses. De este modo, a la parte pictórica de la expedición artística (las obras realizadas por los elefantes en colaboración con sus *mahouts*), se le aplica una retórica algo ampulosa y poco rigurosa a modo de crítica del arte elefante. Es decir, en lugar de destacar aspectos realmente meritorios de las capacidades cognitivas de los paquidermos, se habla más de las brillantes y energéticas pinceladas, y de los vivos colores de los cuadros. Colores que no pueden ser percibidos por los elefantes en la manera en la que son percibidos por la mayoría de los humanos. Debido a que la visión de estos paquidermos sería dicromática, y más próxima a la de una persona daltónica con deuteranopia (al menos, con luz diurna ⁹⁰⁹). Sin embargo, otras cuestiones más interesantes y más relevantes, teniendo en cuenta las capacidades de los elefantes, se dejan a un lado. Como el hecho de que respeten el campo pictórico, de que lo exploren y experimenten (como quizás hacía Siri), con diversas simetrías, composiciones, equilibrios y desequilibrios dentro de sus márgenes. De hecho, el modelo seguido por *When Elephants Paint* estaría mucho más próximo al de *Why Cats Paint* ⁹¹⁰ que al libro de Lenain o al de Siri. Las semejanzas empiezan en el propio título, y se extienden a algunas de las ambiguas fotografías-montaje que ilustran el texto. Por ejemplo, una en la que se ve a un elefante situado con su caballete frente a edificios antiguos que supuestamente está copiando, otra de una cría de elefante realizando un presunto autorretrato fotográfico mediante un largo disparador.... o a Komar y Melamid reeditando parcialmente su acción con el perro Tranda en versión paquiderma, en una imagen reproducida en la contraportada del libro en la que se les ve mostrando el contenido de una monografía de Duchamp a otra "pequeña" cría de elefante y a su *mahout*.

Otro paralelismo con los simios pintores sería el del gran impacto producido y la difusión mediática del fenómeno, que en este caso eran favorecidos y buscados con ahínco debido a la naturaleza originariamente altruista, didáctica, benéfica y recaudatoria del proyecto. Ya desde la primera estancia en Tailandia contó con cobertura televisiva, tanto a nivel nacional como internacional. Así

⁹⁰⁹ Yokoyama, Shozo, et al. "Elephants and human color-blind deuteranopes have identical sets of visual pigments". *Genetics* 170.1 (2005): 335-44.

⁹¹⁰ Título en inglés del libro de Busch y Silver: Busch, Heather. y Burton Silver. *Por qué pintan los gatos*. op. cit.

como presencia de agencias de noticias y la aparición de artículos en los periódicos, una inauguración oficial y ceremoniosa presidida por Komar y Melamid de la Academia de Arte para elefantes de Ayutthaya, etc. De vuelta en Nueva York, centro neurálgico del AEACP, continuaron los actos promocionales y creció el interés por los elefantes pintores de Tailandia y el papel representado por el dúo de artistas en la eclosión del fenómeno. Entre los acontecimientos que se fueron sucediendo, se celebró una gala en el hotel Hilton de Bangkok para recaudar fondos mediante la venta de cuadros de elefantes de las diversas academias, con representación de la familia real tailandesa; la cadena musical MTV llevó a Komar y Melamid a la India para que enseñaran a pintar a los elefantes de Kerala, y finalmente en el mes de marzo del 2000 tendría lugar una subasta de pintura ejecutada por elefantes en la sede de Christie's en Nueva York, con el dúo de creadores rusos actuando como maestros de ceremonias⁹¹¹ [Fig. 430].

En este evento, organizado por la AEACP para obtener fondos con los que sostener los centros de elefantes, se vendieron los cincuenta cuadros a subasta, siendo el precio máximo alcanzado de 2.200 dólares. Como en otras ocasiones anteriores, el dato del precio se repite en muchos de los artículos que comentan el fenómeno de los elefantes pintores en particular, o de la pintura realizada por animales en general. De nuevo se trata de un arma de doble filo que, o bien se utiliza para legitimar el potencial pictórico de los paquidermos y la consideración artística que merecerían las obras, o bien cuestiona la salud mental del mercado y el mundo del arte. O un poco de ambas simultáneamente. La cifra aparece, por ejemplo, en el ranking de precios pagados por obras de artistas animales publicada por *The Art Newspaper* en 2005, que está encabezado por una obra de Congo⁹¹². En la actualidad, si se echa un vistazo a la página web de la AEACP, se comprueba que la mayoría de las pinturas a la venta están en un rango aproximado entre los 200 y 800 dólares, aunque es posible que en los propios campos, los precios pagados por el público sean menores⁹¹³. Al mismo tiempo, en la web hay algunas destacadas excepciones que alcanzan los 2000, o incluso los 3000 dólares, bien por haber sido realizadas conjuntamente por varios elefantes⁹¹⁴, bien por ser obra de

⁹¹¹ Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit., 95.

⁹¹² Samman, Nadim. "Bull Market". *The Art Newspaper International Edition XIV*, nº 162 (Octubre 2005).

⁹¹³ http://www.elephantart.com/catalog/products_new.php Último acceso 19 de enero de 2015. También hay a la venta otros productos como camisetas, corbatas o carteles.

⁹¹⁴ http://www.elephantart.com/catalog/product_info.php/products_id/1033 Último acceso 19 de enero de 2015.

Renee⁹¹⁵. La elefanta es reconocida como la "madrina" (*godmother*) de la pintura de elefantes, debido a que en su día colaboró directamente con Komar y Melamid. Habría que decir que este título que le otorgan debería ser compartido al menos con Siri, que no es mencionada en ninguna parte. Una vez más, una muestra del olvido en el que han caído sus obras.

En otra dimensión de lo que también podría verse como un reconocimiento institucional, los elefantes pintores han estado representados en un considerable número de exposiciones en varios museos y galerías de diversas partes del mundo. En muchos casos de la mano de Komar y Melamid, o de la AEACP, pero también al margen de ambos. En 1999 Komar y Melamid fueron invitados a representar a Rusia en la 48ª Bienal de Venecia junto a Sergei Bugaev, también conocido como Afrika. Justo una edición después de que su inclusión dentro de la propuesta rusa fuera rechazada (en 1997), al cuestionarse su nacionalidad debido a su emigración a EEUU, país en el que habían permanecido establecidos desde entonces. La 48ª Bienal de Venecia estuvo comisariada por Harald Szeemann bajo el lema *dAPERTutto*, *APERTO over ALL* (abierto/a a todos), expresión que el dúo ruso se tomó al pie de la letra y llevó a su extremo. Para ello, destinaron el espacio expositivo que les había sido asignado las obras realizadas bien por otros animales, bien en conjunción con algunos de ellos como colaboradores⁹¹⁶. Y las exhibieron bajo el lema *Ecolaborations: Collaborations with animals*.

En concreto, la propuesta consistía en una serie de pinturas realizadas en Tailandia por los elefantes asiáticos Juthanam, Phitsamai, y Nam Chok; un vídeo de la colaboración entre los artistas y la elefante africana del zoo de Toledo Renee, y las fotografías tomadas por el chimpancé Mikki en la Plaza Roja de Moscú en 1998⁹¹⁷. Asimismo, solicitaron permiso para establecer una colaboración pictórica con un elefante local que consistiría en enseñarle a pintar y mostrar sus habilidades frente al pabellón ruso. Permiso que les fue denegado, alegándose para ello problemas con los seguros, la burocracia local y las asociaciones de defensa de los derechos de los animales. En la rueda de prensa, Melamid declaró:

⁹¹⁵ http://www.elephantart.com/catalog/product_info.php/products_id/1590 Último acceso 19 de enero de 2015.

⁹¹⁶ Szeemann, Harald y Cecilia Liveriero Lavelli (eds.). *La Biennale di Venezia: 48ª esposizione internazionale d'arte : dAPERTutto = APERTO over ALL = APERTO par TOUT = APERTO über ALL*. (Venecia: La Biennale di Venezia, 1999): 164-7.

⁹¹⁷ Komar, Vitaly, Alexander Melamid, y Mia Fineman. *When elephants paint*. op. cit., 93-94.

El arte abstracto es la democracia por antonomasia [...] Es llevar la pintura de la academia a la gente. Ciertamente mi coeficiente intelectual es superior al de un elefante, pero ¿qué porcentaje de mi coeficiente intelectual uso cuando pinto? No es como si Jackson Pollock hubiera sido un matemático o algo así, así que quizá no sea tan descabellado que los elefantes y los seres humanos puedan competir en este campo. Eso no es como restarle mérito al logro de Pollock, pero no todas las actividades humanas necesitan estar a los más altos niveles de inteligencia posibles para ser válidas⁹¹⁸.

Por afirmaciones como ésta, mi impresión es que detrás de todo ese jocoso tira y afloja con los límites del arte, y con la posibilidad de que otros animales pudieran ser artistas, existía un planteamiento maduro detrás de estas cuestiones. La presentación de indicios que invitaban a abrir posibilidades, a reflexionar sobre algo que en otras circunstancias, quizás, se hubiera rechazado de plano. Como quizás había ocurrido en el olvidado caso de Siri. Tal y como vimos en situaciones planteadas en anteriores capítulos, aquí el humor permitía transgredir al tiempo que le quitaba hierro al asunto, para aquellos que no se sentían cómodos con la idea, sin por ello dejar de provocar. Así, las ineludibles referencias a un expresionista abstracto se acompañaban con una llamada a acortar la distancia entre las posiciones ocupadas por los seres humanos y los demás animales, en esta ocasión en el campo del arte.

De acuerdo con esto, las reacciones críticas ante la propuesta de Komar y Melamid fueron diversas, oscilando entre el rechazo total y la aceptación más entusiasta. En palabras de Joseph Backstein, uno de los dos comisarios designados por Rusia, Komar y Melamid buscaban:

[...] crear una contrametáfora que sugeriría un desarrollo cooperativo en el curso del cual la humanidad adquiriría una mayor conciencia de su propio origen dentro de las especies animales. Éstas últimas se convierten en socios de los humanos en proyectos conjuntos. Los humanos abandonan la forma rutinaria de pensar acerca de otras especies como rivales u Otros abstractos, como criaturas de una naturaleza radicalmente distinta - la actitud dominada por un prejuicio que frecuentemente se dirige contra otra raza, otro grupo u otra comunidad. Esta nueva aproximación colaborativa está basada en una revisión crítica del proyecto moderno del patrocinio ideológico impuesto por los humanos como la civilización hegemónica⁹¹⁹.

⁹¹⁸ Ibíd. Traducción de la autora.

⁹¹⁹ Backstein, Joseph. "Komar y Melamid". La Biennale di Venezia: 48ª esposizione internazionale d'arte : d'APERTutto = APERTO over ALL = APERTO par TOUT = APERTO über ALL. (Venecia: La Biennale di Venezia, 1999): 166.

Backstein identifica la propuesta⁹²⁰ de estos dos artistas con un proceso global de revisión de jerarquías. Tanto de la definición del ser humano como de su posición con respecto a los demás animales, y al resto de otros (razas, grupos, comunidades). Un proceso en el que se tendería a favorecer las estrategias de progreso y supervivencia más próximas al trabajo conjunto entre civilizaciones, grupos, seres vivos, para conseguir objetivos comunes, a promover el reconocimiento y fortalecimiento de las interdependencias. Esto, en lugar de un enfrentamiento fraticida por obtener el mejor trozo del pastel y por dominar a todos los demás, a todos los diferentes; actitud relacionada con una comprensión limitada de la selección natural darwinista. De este modo, Komar y Melamid habrían utilizado su condición de refugiados, de emigrantes, para identificarse con esos otros animales, cautivos, obligados a "emigrar", expulsados de sus hábitats. Y proceder así a trazar otro mapa de ruta, una dirección u opción alternativa que se apartase de cualquier tipo de dictadura, literal o metafórica. También en el mundo del arte. Todo esto vendría a significar que este recurso expresivo a la colaboración, implique o no la participación de otros animales, podría verse como el reflejo de otras estrategias globales a través de las cuales se estaría intentando construir un nuevo esquema que desterrara determinadas nociones ligadas a la construcción de la civilización e identidad occidental, y las pusiera en duda. Incluido su sistema de jerarquías, un sistema que ya había sido puesto de manifiesto una vez que los artistas comenzaron a introducir animales en el interior del cubo blanco de la galería, con más motivo ahora que lo que era expuesto eran obras realizadas por otros animales, y no los animales en sí mismos.

En 2001, el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney programó una exposición que repetía el planteamiento de lo que se había podido ver en el sótano del pabellón ruso en Venecia, presentándolo como una iniciativa de Komar y Melamid y el AEACP: nuevos ejemplares de pinturas de elefantes, y las fotos de Moscú sacadas por Mikki. Las primeras estaban a la venta y se subastaron por internet con el objetivo de reunir fondos para los diversos campamentos. Abierta durante un par de meses, la muestra fue visitada por 42.000 personas⁹²¹. En 2002 el AEACP organizó otra exposición de pintura elefante en un

⁹²⁰ Propuesta que en la página web de la Bienal se calificaba como "performance". Una decisión que parece minimizar la autoría de los otros animales en favor de la humana (como si los colaboradores animales no crearan objetos artísticos ni fueran tales colaboradores, sino meros títeres en un planteamiento diseñado y ejecutado por los artistas); en contra de lo que sería el espíritu de la obra.

⁹²¹ http://www.mca.com.au/default.asp?page_id=12&content_id=36. Último acceso 8 de junio de 2008.

espacio vinculado a Berkeley, también acompañada por una subasta así como de diversas conferencias-performance sobre totalitarismo, colaboraciones con animales y otros proyectos de Komar y Melamid destinadas a los estudiantes de esa universidad⁹²². En 2003 el Museo Kawamura, en las afueras de Tokio, acogió la exposición *Komar and Melamid - Desperately Seeking a Masterpiece*, formada por dos de los proyectos recientes de Komar y Melamid: *People's Choice* y *Elephant Art*. Sumi Hayashi, comisaria de esta muestra, afirma en el ensayo publicado en el catálogo que el principal vínculo entre estas dos series residía en que ambas eran un desafío a la noción tradicional de obra maestra como producto del mito del artista como dios, como individuo genial dotado de una visión, habilidad e imaginación superiores. Frente a esto, Komar y Melamid habían recurrido a la colaboración para borrar las huellas de la contribución individual. Primero, creando una asociación entre ellos dos en la que el trabajo de uno resultaba completamente indistinguible del realizado por el otro. Y posteriormente, ampliando esa colaboración tanto a personas que no eran artistas (a las que habían preguntando su opinión para después plasmarla en un lienzo en el proyecto *People's Choice*), como también a otros animales, entre los que destacaban los elefantes que estaban allí representados por medio de sus cuadros⁹²³.

Esta vez sí, y al contrario que en Venecia, fue posible la participación directa de un elefante en el acontecimiento, que aprendió a pintar para la ocasión y mostraba sus recién adquiridas habilidades ante el público en las afueras del museo. Se trataba de Terry, de once años de edad y residente en el Reino Elefante de Ichihara en Chiba. La exposición fue un éxito de público y atrajo mucha atención de los medios, produciéndose tras su cierre dos pequeñas réplicas en galerías del entorno de Tokio⁹²⁴.

Éstas serían varias de las exposiciones asociadas con el bagaje de Komar y Melamid, y la AEACP, pero habría habido otras, más recientes, con otros enfoques. Por ejemplo, *Animal House*, que tuvo lugar en la galería Saw en Ottawa, Canadá, entre agosto y septiembre de 2009. Su comisario, Stefan St-Laurent, planteó una exposición dividida en tres secciones (Arte Animal - Investigación, Conservación

⁹²² Rabkin, Michele. "Russian conceptual artists known for elephant art project spending spring semester at UC Berkeley". *Berkeley*, 25 de marzo de 2002. <http://berkeley.edu/news/media/releases/2002/03/25-pachy.html> Último acceso 19 de enero de 2015.

⁹²³ *Komar and Melamid - Desperately Seeking a Masterpiece*. (Tokio: Kawamura Memorial Museum of Art, 2003): 112-14.

⁹²⁴ "Background information", *The Asian Elephant Art & Conservation Project (AEACP)*. www.elephantart.com/catalog/history.php Último acceso 8 de junio de 2008.

y Explotación; Creatividad Animal en la Naturaleza, y Colaboraciones Humano-Animal). Incluyó pinturas realizadas por elefantes en la primera de ellas, en un marco crítico en el que cuestionaba los objetivos e intenciones de la AEACP y los parques zoológicos que ponían a pintar a los animales, por haber hallado y abrazado con entusiasmo una nueva manera de renovar la eterna explotación humana de otros animales, realizada siempre en beneficio propio. Así, se diría que para St-Laurent los únicos ejemplos de arte y creatividad animal ética y artísticamente válidos eran lo que éstos producían en la naturaleza, en libertad. O en contextos en los que eran radicalmente amados y respetados. Un planteamiento que en origen parecía pasar por alto o negar, por ejemplo, la agencia que todavía podrían ejercer los animales en cautividad. Sin embargo, y según lo explicado por el comisario, el argumento final de la muestra se había beneficiado de una cierta apertura que permitía una lectura más abierta y una mejor apreciación de las capacidades de los animales artistas. Esto, frente a la idea inicial, que se limitaba a cargar las tintas en la denuncia y en las reivindicaciones éticas y sólo en ellas⁹²⁵, dejando de lado las manifestaciones de los animales artistas. Otra exposición, con un enfoque más científico y analítico respecto a las capacidades que ponían en juego los diversos animales pintores, fue *Art by Animals*, que se inauguró en el Museo Grant de Zoología de la University College de Londres en febrero de 2012⁹²⁶.

En principio, el fenómeno de la pintura realizada por simios respondía fundamentalmente a una serie de inquietudes científicas. Primero, acerca de las capacidades cognitivas de los primates. Luego, acerca de los fundamentos biológicos que se ponían de manifiesto en cualquier práctica artística. Ambos tipos de preocupaciones estarían estrechamente relacionadas con el parentesco entre el ser humano y el resto de primates, y también con el potencial de estos últimos para ser utilizados como un modelo que respondiera a preguntas sobre nuestros más remotos orígenes. Partiendo de esta base científica vendrían después las implicaciones artísticas y culturales, acompañadas a partes iguales por la polémica y el reconocimiento, la percepción de las obras como burla o exponente de los principales

⁹²⁵ En la página web de la galería se puede descargar un catálogo en el que se incluye un ensayo del comisario: St-Laurent, Stefan. "The Wonders and Horrors of Animal Art". *Animal House. Works of Art Made by Animals*. (Ottawa: Saw Gallery, 2009). Disponible en: <http://www.galleriesawgallery.com/admin/uploads/files/animalhouse-09.pdf> Último acceso 19 de enero de 2015.

⁹²⁶ Ashby, Jack. "Art by Animals opens today". *Grant Museum of Zoology*. <http://blogs.ucl.ac.uk/museums/2012/02/01/art-by-animals-opens-today/> Último acceso 19 de enero de 2015.

rasgos del expresionismo abstracto, y la gran difusión que los logros e hitos de los simios pintores alcanzarían como espectáculo mediático. Por su parte, en la actualidad la pintura realizada por elefantes podría considerarse como un fenómeno autónomo, con entidad por sí mismo, y no como un mero sucedáneo de la pintura de los monos. Contaría también con ese reconocimiento institucional y popular a nivel artístico, con sus propias polémicas y ruido mediático. Sobre todo, gracias a la iniciativa puesta en marcha por Komar y Melamid. Sin embargo, la pintura realizada por elefantes estaría falta de una sanción científica propiamente dicha, puesto que lo más parecido a ella habría provenido de los esfuerzos y empeño de Ehmann, Gucwa y Siri, y la publicación de *To Whom It May Concern*.

Hasta la fecha, no existe todavía un cuerpo de pinturas o dibujos realizados por elefantes cuya ejecución haya sido supervisada bajo unas condiciones fijas y predeterminadas que limiten la concurrencia de factores externos no deseados, y que permitan llegar a conclusiones sólidas acerca de las capacidades cognitivas que los elefantes podrían estar poniendo en juego en esta práctica. Una caracterización más clara de si para ellos el hecho de pintar es una actividad autorremunerativa (al igual que sucedía con los primates estudiados por Morris), o de si tienen conciencia del campo pictórico y lo respetan, como todo parece apuntar. Por lo general, las pinturas ejecutadas por los elefantes asiáticos en los centros de Tailandia y países colindantes pueden realizarse sobre una estructura similar a un caballete, o sobre una pared, un árbol, el suelo... O simplemente el papel puede ser sostenido por una persona que, al moverlo, interfiere en la dirección de los trazos. Tampoco se ha puesto cuidado en no vincular la actividad pictórica a la recepción de una recompensa posterior, que amenace o distorsione el interés y las motivaciones que de por sí pudiera tener el animal. O a delimitar qué corresponde a la agencia del elefante, y qué a la intervención de su *mahout*. Está claro que todas las obras responden, en cierta medida, a una colaboración humano-elefante, pero nunca acaba de quedar del todo claro si hay pinturas en las que el elefante ejerce con mayor libertad y autonomía sus preferencias frente a otras obras en las que pesa más su entrenamiento, o la influencia del *mahout*. Puede que la ausencia de estudios se deba a que nos cuesta más concebir a los elefantes como pintores, como creativos, como artistas. Mientras estamos acostumbrados a ver a otros primates, parientes más cercanos a nosotros, en esa situación; aunque sea a modo de burla o de broma. A pesar de ello, en fechas relativamente recientes los elefantes

(asiáticos) se han unido al grupo de animales capaces de reconocerse a sí mismos en un espejo, lo que se considera indicador de que poseen una conciencia de sí mismos como individuos. Por lo que no deberían infravalorarse sus capacidades cognitivas, y las sorpresas que pudiera deparar la investigación de este asunto⁹²⁷.

Un investigación que sería deseable debido a la ausencia de ejemplos de pinturas realizadas por elefantes cuya elaboración no haya sido documentada, y sin la cual no se pueden realizar afirmaciones definitivas acerca de sus capacidades. Como indicaba anteriormente, existe el riesgo de que la parte de la colaboración artística con la que cumple el *mahout* como asistente humano del animal vaya más allá de preparar el caballete, escoger los colores o tenderle el pincel. Sobre todo si se tiene en cuenta el estrecho vínculo establecido entre el *mahout* y su animal, acostumbrado a depender de su humano para su supervivencia y a obedecer a cambio un cierto número de órdenes e instrucciones habladas que conoce desde que era joven. Además, si que existirían indicios preliminares que aconsejan que se haga un estudio más en profundidad, como ya ocurría en el caso de Siri, y como algunos expertos recomendaban ya en aquel entonces. Aunque también es probable que el momento de plantear un estudio de éstas características, dada tanto la gran cantidad de variables implicadas como un planteamiento que puede fácilmente tildarse de antropomórfico, haya pasado ya.

Uno de estos indicios sería la aparente conciencia del campo pictórico, sugerida por imágenes en las cuales las marcas tienden a llenar el espacio interior del soporte eludiendo los bordes⁹²⁸ **[Fig. 431]**. O muchas otras en las cuales el motivo principal tiende a ocupar el centro de la composición, mientras que las esquinas quedan totalmente libres **[Fig. 432]**. De estas imágenes también se deduce que las técnicas empleadas son diversas, en cuanto a las características de las marcas y trazos, algunos más próximos a pinceladas **[Fig. 432]**, otros más bien golpeteos repetidos de la brocha sobre el lienzo, de una manera más puntillista⁹²⁹. **[Fig. 431]** Otro elemento evidente es que,

⁹²⁷ Plotnik, Joshua M., Frans De Waal, y Diana Reiss. "Self-recognition in an Asian elephant". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 103.45 (2006): 17053-57.

⁹²⁸ Esto sería significativo si las instrucciones que recibe el elefante implicado son sólo las de "golpear" en el lienzo, sin especificar el lugar en el que debe golpear. Si el *mahout* es el que guía el movimiento, es el humano el que reconoce el campo pictórico, y no el elefante.

⁹²⁹ Éste golpeteo despierta más sospechas, quizás, que las pinceladas, respecto a la intervención del entrenamiento y de las órdenes de los *mahouts* en estas obras. Puesto que es del todo posible que respondan al cumplimiento de una orden, que solicite al elefante que golpee el lienzo con una brocha. Pero una vez que el elefante comprueba que hacer esto deja marcas, es perfectamente posible que las oriente y agrupe según le parezca, si el *mahout* no le da ninguna otra instrucción extra. Con animales tan inteligentes como los elefantes, que una situación tenga como origen un entrenamiento no implica que toda la creatividad quede posteriormente excluida, y que no se puedan poner en juego capacidades o

como ya sucedía con los simios pintores y se encargó de señalar Morris, y de reivindicar Gucwa para los dibujos de Siri, el carácter de los diferentes individuos (e incluso su estado de ánimo puntual), se reflejaría en sus movimientos y en su técnica pictórica, en las características y fluidez de los trazos. En si sus éstos son más amplios [Fig. 433] o más cortos en su recorrido [Fig. 434]; en si son más seguros o temblorosos [Figs. 435 y 436]; en si los cuadros se ejecutan de forma rápida y decidida, o son más elaborados y detallistas; en si se llena por completo el lienzo, o se juega con los vacíos; o si se prefieren los trazos verticales, horizontales, diagonales o circulares [Figs. 437, 438, 439 y 440]. Insisto en que, teniendo en cuenta la falta de datos acerca de cómo se producen estas pinturas, no todos estos elementos tienen por qué derivarse necesariamente de la personalidad del elefante. Pueden también estar vinculados en mayor o menor grado con las preferencias estéticas del *mahout*, y con el tipo de relación establecida entre humano y elefante. Pero si se estudian las obras con atención, parece posible reconocer qué animal ha hecho qué obra únicamente fijándonos en los trazos y en la composición.

Por último, existiría otra particularidad reciente que caracteriza a la pintura realizada por los elefantes del sudeste asiático. No está del todo claro cómo surgió y se extendió esta tendencia o variante, pero es posible que se iniciara en el campamento privado de elefantes de Maesa, en Chiang Mai, Tailandia, alentada o inspirada por otro tipo de filiación alternativa a la del expresionismo abstracto. Allí, a las tentativas pinturas de los elefantes asiáticos que estaban aprendiendo a manejar el pincel, se les asignó un parecido diferente no relacionado con el tópico de los cuadros expresionistas. Un parentesco mucho más cercano al contexto cultural de la zona, más reconocible para los *mahouts*, empleados, y visitantes locales. En concreto, Choochart Kalmapijit (dueño del campamento) y su hija Anchalee percibieron algo familiar en las composiciones y en los trazos de los elefantes que estaban aprendiendo a pintar. Les pareció notar en ellas un cierto carácter minimalista ligado a la tradición de la pintura china⁹³⁰. Por la manera de expresar

particularidades como el reconocimiento del campo pictórico, o el favorecimiento de determinadas composiciones, equilibrios o simetrías.

⁹³⁰ Así se recoge en un breve informe de la Cámara de Comercio estadounidense en Tailandia, en el que también se destaca el valor de exportación y el atractivo turístico que están alcanzado las pinturas de los paquidermos: Rosenberg, Scott. "AMCHAM Explores Thailand: Elephants Artists". *Thai-American Business Magazine* (Mayo-Junio 2005): 39. Disponible en: https://www.amchamthailand.com/asp/view_doc.asp?DocCID=1028 Último acceso 22 de enero de 2015.

ese reconocimiento, se diría que estaban refiriéndose a las obras próximas a la corriente budista del pensamiento zen. Corriente en la que se da una destacada importancia a captar la esencia de un asunto o tema en unos cuantos y expresivos trazos. Aunque esta importancia del trazo y la relevancia de la expresividad caligráfica de la pincelada sean algo que permea toda la cultura china.

Tailandia es un país de fuerte ascendencia budista que además cuenta con un porcentaje superior al diez por ciento de población de origen chino, una minoría que cuenta con una significativa presencia e influencia cultural, económica y política en la zona. Esta circunstancia explica que los estilos y géneros derivados de la tradición pictórica china sean más fácilmente asimilables que el expresionismo abstracto occidental, más ajeno y externo. Pero las dos analogías o modelos propuestos para los cuadros de los elefantes son coherentes. Por un lado, el expresionismo abstracto/informalismo europeo, y por el otro, la tradición pictórica/caligráfica de Asia Oriental; ambos relacionados entre sí. En este sentido, se ha escrito largo y tendido acerca de la influencia del pensamiento del Este asiático en el expresionismo e informalismo, en cuanto a la importancia del gesto, del trazo y del acto⁹³¹.

Si lo que hacían los elefantes se acercaba a la tradición china, para explorar otras dimensiones de esta dirección los paquidermos y sus *mahouts* tenían que empezar a representar la realidad, a tantear la figuración. Así que los dueños del campo de Maesa solicitaron la ayuda de un artista tradicional sinotailandés, el profesor Chaowalit Sae Jern, para que trabajara con los elefantes y sus *mahouts* en el desarrollo de esta nueva tendencia [Fig. 441]. En un vídeo de lo que parece ser uno de los primeros experimentos del profesor con los paquidermos, se observa la elaboración dubitativa de lo que podría ser un jarrón, delineado por gruesos trazos negros con unas cuantas notas de color, que habrían sido punteadas en la parte superior, a modo de flores⁹³². En varios cortes sucesivos, Chaowalit dirige la acción, y los trazos, señalando con el dedo y con gestos de la mano hacia dónde tiene que continuar la línea la elefante Wanpen, cómo tiene que hacer el círculo de la boca del jarrón, o el punto en el que tiene que golpear el papel para representar las flores. Todo lo cual va sucediendo y quedando registrado en el soporte gracias a los

⁹³¹ Clarke, David James. *The influence of Oriental thought on postwar American painting and sculpture*. (Nueva York: Garland Publishing, 1988).

⁹³² He podido ver el vídeo porque lo descargué hace años de internet, pero el contenido parece haber sido borrado, aunque todavía se anuncia: <http://www.elephantart.com/catalog/homepage.php> Último acceso 22 de enero de 2015.

movimientos de la trompa que sujeta la brocha. Pero el artista no es el único que guía a Wanpen, que parece proceder absorta y concentrada, la boca entreabierta. En uno de los encuadres se ve cómo su *mahout*, Khun Chien, sujeta la oreja de la elefante y la mueve a un lado y a otro para indicarle lo que tiene que hacer, la dirección en la que tiene que mover el pincel. Igual que en el pasado otros *mahouts* daban órdenes e indicaban a sus elefantes qué querían que hicieran con los troncos que transportaban y con los que trabajaban.

Sería ésta, pues, una colaboración que abarcaría al profesor Chaowalit, a la elefante asiática Wanpen y a su *mahout* Khun Chien⁹³³, y que toma como asunto unas flores, motivo característico de la pintura china. Wanpen es guiada por el profesor, al que ve delante de ella, gesticulando junto al campo pictórico. Pero también por su *mahout*, que tironea de su oreja. A partir de este momento, y tras la necesaria práctica para hacer más claros y precisos los trazos, más fluida la comunicación entre los elefantes y sus *mahouts* en cuanto al práctica de la pintura, Wanpen y otros paquidermos de Maesa empezaron a pintar flores combinando unos pocos trazos simples [Fig. 442 y 443]. Después, les seguirían otros temas. Principalmente otras temáticas también características de la tradición pictórica china como árboles (sobre todo pinos) [Fig. 444] o brotes de bambú [Fig. 445]. Así como elefantes en diversas actitudes, bañándose con su *mahout*, llevando flores o banderas en la trompa [Fig. 446], o incluso "creando nuevos artistas elefantes"⁹³⁴ [Fig. 447]. Todos ellos, guiños destinados a hacer más atractivo tanto el espectáculo pictórico como su resultado ante los turistas que acudían al campamento. Si un elefante pintando sorprendía de por sí, un elefante trazando con seguridad en unas cuantas líneas su supuesto autorretrato provocaba exclamaciones de admiración, y generaba mucha más expectación e interés⁹³⁵.

El éxito de esta novedad debió de ser tan señalado que el resto de los campamentos, dependieran o no del AEACP, siguieron el ejemplo del de Maesa y pusieron a elefantes y *mahouts* a aprender pintura figurativa. Sin embargo, no por ello se ha abandonado la pintura abstracta, que sigue siendo practicada y vendida; sobre todo a través de internet. Pero da la impresión de que en los espectáculos de los

⁹³³ Los nombres de los tres implicados aparece aquí, junto con una foto de Wanpen en acción junto a Chaowalit: <http://www.elephantart.com/catalog/index.php/cPath/46> Último acceso 22 de enero de 2015.

⁹³⁴ Esta última iconografía podría vincularse con el ambiente irreverente propio de las zonas turísticas tailandesas, similar al que se da en algunas costas españolas. Aunque en el primer caso éste tiene connotaciones algo sombrías debido al turismo sexual y la alta incidencia de enfermedades como el SIDA.

⁹³⁵ "ORIGINAL Elephant Painting". <https://www.youtube.com/watch?v=He7Ge7SogrK> Último acceso 22 de enero de 2015.

campamentos se favorece principalmente la figuración. Probablemente, debido a su espectacularidad y al interés que despierta entre el público, que se pregunta hasta qué punto los elefantes son conscientes de lo que están haciendo, de lo que están representando.

Ésta sería, precisamente, la clave de la cuestión. ¿Cómo es posible que un elefante pinte un elefante, en lo que parece ser un autorretrato figurativo realizado por un animal no humano? De cara al público, se diría que en los campamentos se mantiene un cierto aura de misterio al respecto para no perjudicar ni el espectáculo ni el interés despertado. Pero la respuesta está en la guía o control que el *mahout* ejerce sobre los movimientos del elefante a través de los tironcitos, toques y presión que realiza sobre una de sus orejas. Y en general, en la estrecha relación que une al elefante con su *mahout*, que permite una colaboración entre ambos tan precisa como no hubiera podido darse en los parques zoológicos, y que se manifiesta en la precisión que requieren las pinturas figurativas. Ya de por sí, el establecimiento y el desarrollo de este tipo de relación tradicional resulta algo fascinante. Sobre todo si se tiene en cuenta el hecho de que los elefantes asiáticos nunca han sido domesticados en la forma habitual. Esto es, que no se ha producido su cría selectiva en busca de una mayor docilidad, como sí ha sucedido en otras especies⁹³⁶.

La captura y domesticación tal y como la desarrollan los *mahouts* es un procedimiento tradicional que, según se cree, se practica desde hace unos 4.000 años. Actualmente, su continuidad está amenazada debido a la modernización de los países en los que existe esta figura. Pero sigue todavía vigente, sobre todo entre determinadas minorías étnicas. Precisamente uno de los objetivos de los campamentos de elefantes y del AEACP es asegurar la supervivencia de esta profesión hereditaria, que además de depender de los conocimientos transmitidos es muy exigente desde el punto de vista físico, y se considera fundamental para garantizar el futuro de un gran número de estos paquidermos. El elefante capturado o nacido en cautividad deberá aprender con el tiempo a obedecer las órdenes de su *mahout*. Pero se trata de animales salvajes, y no todos los elefantes se muestran dóciles. De hecho, no hay que perder de vista que algunos no lo serán nunca y tenderán a comportarse de manera violenta, constituyendo un peligro para los seres humanos a su alrededor⁹³⁷. Resulta obvio que estos elefantes nunca podrán ser persuadidos de entregarse a una

⁹³⁶ Lair, Richard. *Gone Astray - The Care and Management of the Asian Elephant in Domesticity*. (Bangkok: Dharmasarn Co. Ltd., 1997). Disponible en:

<http://www.fao.org/DOCREP/005/AC774E/AC774E00.HTM> Último acceso 22 de enero de 2015.

⁹³⁷ Según Richard Lair esto sucede con uno de cada tres elefantes asiáticos en cautividad.

actividad tan plácida como la pintura, y habrá otros muchos que no presenten las habilidades ni la paciencia necesarias. Algunos, por el contrario, desarrollan un profundo vínculo emocional con su *mahout* y las personas de su entorno. Y es en este contexto en el que puede darse la colaboración elefante-humano para producir las pinturas figurativas de los campos.

Sin embargo, aunque éstas sean la manifestación de un vínculo tan significativo y de una serie de habilidades que demuestran la inteligencia y la capacidad de aprendizaje de los elefantes asiáticos, el descubrimiento de que no son éstos los que deciden sus trazos se puede llegar a vivir como una decepción, como una traición. En particular, por parte de las personas que durante un momento habían creído o querido creer que los elefantes podían representar figurativamente, y representarse a sí mismos, de manera espontánea. Como si los simios parlantes hubieran ido todavía más allá y hubieran procedido a pintar pájaros, bayas, plátanos, flores, pero de manera claramente reconocible para nosotros. Pero una vez más, no es todo tan sencillo, ni totalmente blanco, ni totalmente negro.

Para algunos, este ejercicio figurativo tendría menos mérito que las pinturas abstractas. Al menos, que aquéllas en las que se deja a los elefantes con aptitudes expresarse libremente y según sus preferencias. Es el caso del experto en elefantes Richard Lair, que opina que en la colaboración pictórica elefante-*mahout* los elefantes serían meras extensiones robóticas dependientes de sus humanos, que se limitarían a dirigirlos con la mano⁹³⁸. Para él, sería en las pinturas abstractas, en las cuales se minimiza la intervención humana, donde se expone la creatividad y personalidad de los diversos paquidermos. En una extraña pirueta temporal y conceptual, algo similar ocurre con Desmond Morris, años después de haber rechazado con vehemencia valorar los dibujos de Siri. En un artículo explica cómo un vídeo de una elefante pintando a otro elefante llevando una flor en su trompa que le envió su amigo Richard Dawkins, le hizo querer ver el fenómeno con sus propios ojos, sobre el terreno, en uno de los campamentos tailandeses⁹³⁹. El biólogo se confiesa "atónito y desconcertado"⁹⁴⁰ ante lo registrado en el vídeo. Pero también expresa su sospecha de que, en

⁹³⁸ Opinión expresada por Richard Lair en el documental *Extraordinary Animals: Hong the elephant*, (Blink Films, 2007).

⁹³⁹ Morris, Desmond. "Can jumbo elephants really paint? Intrigued by stories, naturalist Desmond Morris set out to find the truth". *MailOnline*, 22 de febrero de 2009.

<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1151283/Can-jumbo-elephants-really-paint--Intrigued-stories-naturalist-Desmond-Morris-set-truth.html> Último acceso 22 de enero de 2015.

⁹⁴⁰ *Ibíd.* Traducción de la autora.

algún lado, hay una trampa. Trampa que descubre cuando asiste al espectáculo, que alaba en sus aspectos más fieles a las capacidades de estos enormes animales, y que denuncia en sus aspectos más circenses y ridículos. Morris describe en detalle la actividad pictórica, y se centra en los manejos del *mahout* en la oreja del elefante, que son los que explican los trazos, y las líneas y patrones repetitivos. Ahí está el truco.

El biólogo no puede evitar señalar que, a diferencia de chimpancés como Congo, los elefantes no son artistas, no evolucionan, sólo repiten una y otra vez el mismo motivo, la misma combinación de líneas, día tras día, semana tras semana: "Mook siempre pinta un manojo de flores, Christmas siempre hace un árbol y Pimtong una planta trepadora⁹⁴¹". Sin embargo, reconoce lo asombroso del truco, y la inteligencia del elefante que pinta. Puesto que ninguna mano humana toca la trompa, y "el cerebro del elefante tiene que traducir los minúsculos tirones que siente en su oreja en atractivas líneas y manchas". Realmente, algo notable y que resulta difícil de imaginar. Incluso de concebir replicado, por ejemplo, por dos humanos entrenados. Morris continúa:

Quizás un día, se aplicará un enfoque más científico a la pintura elefante, y a uno de estos animales se le permitirá expresarse espontáneamente, y quizás empezará a hacer nuevas imágenes de elaboración propia, y a variarlas según su voluntad. Si eso ocurre, tendremos que empezar a pensar seriamente en abrir una galería de arte elefante⁹⁴².

Lo cual resulta un tanto llamativo. Incluso contradictorio, teniendo en cuenta la reacción que décadas antes Morris había tenido frente a los dibujos de Siri, en los que sí se apreciaba una cierta evolución, y que sí habían sido realizados con una mayor libertad y espontaneidad que las pinturas figurativas de los elefantes del sudeste asiático. En cualquier caso, comparto el asombro de Morris frente a la complejidad y precisión necesarias para producir una de esas obras, colaboración y guía del *mahout* incluida. Adicionalmente, tras analizar con atención el vídeo que documenta en un plano corto la ejecución de uno de los "autorretratos" de la elefanta Hong⁹⁴³ (el más viral y al que parece referirse Morris en su artículo), surge la duda. La duda de si la precisión y seguridad que demuestra el paquidermo al apoyar en pincel en determinados puntos, al cerrar los contornos, o al repasar sin salirse líneas que ya había trazado, se derivan por

⁹⁴¹ Ibíd.

⁹⁴² Ibíd.

⁹⁴³ "ORIGINAL Elephant Painting". op. cit.

completo de las sutiles indicaciones de su *mahout*. Si en la repetición de esos motivos y patrones también intervienen otras dimensiones o dominios por parte de la elefante, como su memoria visual. De modo que Hong contribuya a replicar una y otra vez, con la ayuda de su *mahout*, los patrones que ella también ve en su cabeza. Es posible que lo haga, aunque ignoramos hasta qué punto y con qué implicaciones. Se trata de una cuestión que de momento queda sin respuesta.

Algunos análisis del fenómeno irían incluso más lejos, y vincularían las obras, y en especial las pinturas figurativas de elefantes realizadas por elefantes como un paso relacionado con el reconocimiento de sí mismos. Es el caso de David Ferris, director de la AEACP, que además de admitir que a mucha gente le resulta difícil creer que los elefantes pintan como lo hacen (lo atribuyen a una marioneta, o a algún otro efecto especial), opina que aunque a los paquidermos "se les ha enseñado [a pintar]", "al mismo tiempo, una vez que una especie empieza a pintar representaciones de sí misma es sólo una cuestión de tiempo que pueda entender lo que ese dibujo es"⁹⁴⁴. Por el momento, no es seguro que esto pueda ocurrir, puesto que no hay estudios acerca de si los elefantes, asiáticos o africanos, son capaces de reconocer imágenes y de relacionarlas con sus referentes reales. Aunque no parece descabellado, dado lo que se ha ido descubriendo acerca de la inteligencia y empatía de estas dos especies⁹⁴⁵. Quizás el mayor obstáculo para que la intuición de Ferris se cumpla es que los elefantes se apoyan, en gran medida, en sus sentidos del tacto y del olfato, y no tanto en su visión, que comparativamente es más pobre. Pero si tenemos en cuenta que los elefantes asiáticos son capaces de entender un gran número de órdenes orales, e incluso ha habido casos de elefantes en cautividad que se han demostrado capaces de imitar espontáneamente el habla humana (introduciendo aire en sus bocas con la trompa, y modulando el sonido de este modo⁹⁴⁶), otros muchos logros relacionados con el simbolismo y la conceptualización podrían estar a su alcance. Sin embargo es más que posible que, cuando se produzcan estos avances y descubrimientos

⁹⁴⁴ Declaraciones de Ferris realizadas en un fragmento documental de National Geographic: "Elephant Picasso". *natgeotv.com* <http://channel.nationalgeographic.com/channel/videos/elephant-picasso/> Último acceso 23 de enero de 2015.

⁹⁴⁵ Para un resumen reciente de dichos avances ver: Jabr, Ferris. "The Science is In: Elephants Are Even Smarter Than We Realized". *Scientific American*, 26 de febrero de 2014. <http://www.scientificamerican.com/article/the-science-is-in-elephants-are-even-smarter-than-we-realized-video/> Último acceso 23 de enero de 2015.

⁹⁴⁶ Es el caso comprobado de un elefante en un zoo coreano, que imita la voz y las órdenes que le da su entrenador: "Scientists confirm South Korean Elephant can talk". <https://www.youtube.com/watch?v=vLUz7E5gU2c> Último acceso 23 de enero de 2015.

en relación con las capacidades de estos paquidermos, no se haga de una manera vinculada a la pintura. Probablemente debido a su percepción como un espectáculo asociado al entretenimiento y al turismo, contaminado por connotaciones antropomórficas, y también de frivolidad y de artificio.

En cualquier caso, a pesar de todas sus taras e inconvenientes, creo que la pintura realizada por elefantes nunca puede ser sólo un mero registro mecánico de los movimientos de la trompa del animal. Ni siquiera cuando éstos han sido entrenados y son dirigidos por su *mahout*, o por un cuidador. En mayor o menor medida, un elefante que pinta se expresa, queda recogido en los trazos. De algún modo se plasma en ellos, su forma de ser y su estado de ánimo pueden llegar a ser intuitivos en las líneas, en su caligrafía; podemos empatizar con lo que vemos. Obviamente, de forma más clara y abierta cuanto más espontánea es la manifestación, cuanto menos intervención o dirección humana hay en ella. Como ya apuntaba en páginas anteriores, leemos en las composiciones que existe alguien detrás que las concibe y las realiza, que las evalúa y las equilibra (o desequilibra). Sobre todo, en casos como el de Siri. Y esto es algo que se puede extender a los demás animales que pintan o dibujan, que dejan los trazos de sus gestos sobre un papel o lienzo, las estelas de sus movimientos. Sobre todo si lo hacen de manera consciente y deliberada, con la intención de expresarse, de dejar marca, dejar huella. Aunque lo hagan en un marco o contexto determinado por el arte y la cultura humanas, a las que sin duda hacen sus propias aportaciones.

CULTURA Y ARTE Y ANIMALES: XU BING, LIANG SHAOJI Y SUS COLABORACIONES CON CERDOS Y GUSANOS DE SEDA

Hasta aquí, en los diferentes capítulos he ido presentando evidencias de cómo una serie de animales no humanos contribuían, mediante su presencia y acciones, a diversas obras de arte. Ya fuera de una manera inesperada, que podía ser bienvenida o rechazada; como público imaginado o activo, o a través de un intento de comunicación o de colaboración; dichos animales determinaron en mayor o menor grado esos proyectos, su concepción, procesos, resultados e implicaciones. Como si dijéramos, dejaron en ellos su huella por medio de su presencia, agencia, subjetividad, expresiones y emociones. Incluso, de su creatividad.

Es posible, sin embargo, que haya quien le reste relevancia e interés a este tema, o que minimice la participación de los animales implicados. Esto debido a que todo ello habría sucedido en un marco y

en un contexto humano, en términos mayoritariamente humanos, y dentro de dimensiones (como el arte y la cultura) que de manera habitual son consideradas como única y exclusivamente humanas. Por poner un ejemplo que acabo de tratar: a las pinturas o dibujos realizadas por otros animales es bastante habitual que se les pongan "peros", al tratarse la pintura de un medio definido y delimitado de forma humana. Lo cual, quizás, tiende a hacer que nos enfrentemos al fenómeno a través de una lente humana, y sólo humana, que nos puede conducir a interpretarlo como una proyección, como algo antropomórfico y artificioso, y a dejar de lado u olvidar otros elementos derivados de la realización de esas líneas y marcas, de las capacidades que se ponen de manifiesto en su ejecución, y de lo que en ellas queda expresado.

Esto último también puede extenderse a los demás casos que he tratado, en cuanto al marco y a los términos en los que tiene lugar la contribución artística de otros animales. Puesto que, en ningún caso, dicho marco y términos (mayoritariamente humanos) invalidan la aportación y la agencia de estos animales; aunque la limiten, condicionen o influyan. Por supuesto, las circunstancias en las que suceden las acciones de los animales han de tenerse en cuenta y discutirse, y el contexto y los términos humanos no se pueden ni deben ignorar. Pero nunca serán los únicos en juego, y en estas situaciones nunca se manifiestan en solitario. En una línea parecida, y aunque también sea importante tenerlas en cuenta, señalarlas, y valorarlas; creo que las cuestiones éticas o las dudas acerca del bienestar de dichos animales, o de la conveniencia o simetría de una determinada interacción/colaboración entre seres humanos y otros animales, tampoco deberían anular la consideración de las agencias implicadas, de lo que ha sucedido y se ha expresado durante el proceso.

Esto, en cuanto el marco y los términos en los cuales tiene lugar la contribución de estos otros animales al proceso artístico. Por otro lado, y respecto a la conceptualización del arte y de la cultura como dominios exclusivamente humanos, en los apartados que siguen quisiera exponer los cambios que acerca de estas nociones se han ido produciendo en los últimos años, impulsados desde el ámbito científico. Y cómo cada vez más estos dominios van dejando de verse, y de plantearse, como exclusivamente humanos. Un extremo que ha influido tanto la manera en la que se diseñan, desarrollan e interpretan algunas obras de arte (lo que ilustraré con algunos ejemplos), como la percepción acerca de lo que algunos animales hacen. Sea en cautividad, como animales domésticos o en sus propios hábitats. Animales a los que se les reconoce la posesión y la transmisión de una cultura, dentro de

una comunidad. O que manifiestan preferencias y juicios estéticos. O a los que incluso se llega a atribuir impulsos o capacidades artísticas o protoartísticas que no estarían tan alejados de los que alientan el arte humano. Una vez más, la diferencia entre unos y otros se reivindicaría como cuantitativa, y no tanto cualitativa.

Para empezar, me centraré en una instalación del artista chino Xu Bing, de cuyo planteamiento e implicaciones se pueden extraer unas cuantas reflexiones acerca de las complejas y entrecruzadas relaciones que van y vienen entre cultura y biología. Xu Bing, hijo de padres eruditos y vinculados a la universidad que después fueron perseguidos⁹⁴⁷, fue enviado al campo para ser reeducado a través de la influencia del ambiente rural⁹⁴⁸. Allí la vida era dura. Pero, además de trabajar en el campo y ocuparse simultáneamente de su propia subsistencia cultivando otro campo más pequeño junto con otros tres estudiantes, el artista también encontraba tiempo para demostrar sus habilidades escribiendo y haciendo carteles para los campesinos. Gracias a estas y otras actividades similares, y a sus trabajos en un museo reparando pinturas, el talento de Xu Bing llamó la atención de un reclutador que lo consideró apto para optar a formación académica. Tras algunos obstáculos debidos a lo tumultuoso y cambiante de la fase final de la Revolución Cultural, el artista fue finalmente admitido en la Academia Central de Bellas Artes de Beijing⁹⁴⁹. Aunque quería estudiar óleo, tuvo que conformarse con el grabado. Pronto se destacó con pequeñas obras rurales, no muy ortodoxas para lo habitual entonces pero sí influyentes. Lo cual le valió para ser nombrado profesor, actividad en la cual continuó desafiando los parámetros y estilos aceptados, sin levantar mucha polvareda. Y a plantear, en lugar de ejercicios de copia meramente mecánicos, retos o acertijos a sus estudiantes. A la manera de los koan del budismo zen, con los que Xu Bing mide sus intenciones y trayectoria. Pues lo que siempre ha pretendido es obstaculizar los hábitos cognitivos de las personas, para conducirlos a otros lugares desde los que puedan revisar sus esquemas mentales, reflexionar y cuestionar los conceptos en los que

⁹⁴⁷ El padre de Xu Bing fue arrestado y encarcelado durante la Revolución Cultural.

⁹⁴⁸ Xu Bing escribe sobre esta etapa temprana de su vida en: Xu Bing. "The Living World". *Words without meaning, Meaning without words. The art of Xu Bing*. (Londres: University of Washington, 2001): 13-19. Este libro también resume su trayectoria hasta la fecha de su publicación.

⁹⁴⁹ Xu Bing describe el proceso de admisión aquí: "Interview with Xu Bing on Chinese contemporary art in the 1980s, by Asia Art Archive". *Materials of the future - Asia Art Archive* <https://www.youtube.com/watch?v=d36D8wLzs44> Último acceso 28 de enero de 2015. También habla de un cartel que, en esos agitados momentos, rechazaba el ingreso en la Academia de estudiantes como él, encuadrados bajo el lema de la Revolución Cultural "trabajadores, campesinos, soldados".

se han estancado⁹⁵⁰. Todo ello, en gran parte motivado por el impacto y la determinante influencia que ejerció sobre un él un libro de introducción a los principios del budismo zen que le había regalado un amigo⁹⁵¹.

Su primera gran obra, que acabaría siendo conocida como *El Libro del Cielo*, fue exhibida en febrero de 1989 en la renombrada y polémica exposición colectiva *China/Avant-Garde*, que supuso un breve chispazo y paréntesis previo a las protestas de la plaza de Tiananmen, y que fue obligada a cerrar el mismo día de su inauguración, y reabierta en un par de ocasiones hasta su clausura definitiva⁹⁵². El libro consistía en un compendio de 4.000 caracteres que habían sido inventados, individualmente grabados, y después combinados para configurar un larguísimo texto que resultaba ilegible y desconcertante. En un primer golpe de vista, los caracteres parecían familiares, cercanos. Pero después se revelaban como un galimatías extraño, incluso para aquellos capaces de leer la escritura china. Quienes, a pesar de sus intentos, no conseguían desentrañarlos. Los caracteres eran muy similares a otros, pero aun así, distintos, desconocidos, indescifrables. Aunque lo bastante convincentes como para sembrar la duda de quienes trataban de leerlos, divididos entre culpar a los caracteres de la ausencia de significado (y reconocerlos como inventados) o a su propia ignorancia. Se trataba de una broma gigantesca, que no había más remedio que tomarse muy en serio por su meticulosidad y atención exhaustiva al detalle. Asimismo, era una reacción de Xu Bing al empacho de lecturas, discusiones y conocimientos que había seguido a los años "en blanco" de la Revolución Cultural, para tratar de compensarlos y recuperar el tiempo perdido. Todo lo cual, alcanzado un determinado punto de saturación, había perdido el sentido para el artista⁹⁵³.

La instalación atrajo críticas, tanto por su presencia en la denostada exposición como por la osadía que suponía trastear de una forma tan irreverente con los caracteres. También, por haber teóricamente abandonado el deber fundamental que se le suponía a todo artista: el de servir al pueblo. Críticas inflamadas y enmarcadas por la atmósfera enrarecida que se respiraba en la capital y en el país durante y después de las protestas, de la intervención del ejército,

⁹⁵⁰ Harper, Glenn. "Exterior Form--Interior Substance: A Conversation with Xu Bing". *Conversations on Sculpture*. (California: Oakland Museum, 2007): 124-31. Disponible en: http://www.xubing.com/index.php/site/texts/a_conversation_with_xu_bing1/ Último acceso 29 de enero de 2015.

⁹⁵¹ "Interview with Xu Bing on Chinese contemporary art in the 1980s, by Asia Art Archive". op. cit.

⁹⁵² "The China/Avant-Garde exhibition". *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*. (Nueva York: Museum of Modern Art, 2010): 113 y siguientes.

⁹⁵³ "Interview with Xu Bing on Chinese contemporary art in the 1980s, by Asia Art Archive". op. cit.

de las muertes de civiles, y del aumento de la represión y la censura. Una época agitada en cuyo transcurso Xu Bing había repartido sus noches entre el hospital (en el que acompañaba a su padre, gravemente enfermo), y la plaza de Tiananmen, en la que al parecer pernoctaba con sus estudiantes⁹⁵⁴. De entre las críticas recibidas por su obra, a Xu Bing se le quedó especialmente grabada una frase que calificaba sus esfuerzos como un sinsentido destinado al fracaso: "fantasmas golpeando la pared". Expresión que reservó para titular una nueva obra: un calco a tamaño real de una sección de La Gran Muralla China, realizado con la ayuda de sus estudiantes mediante una técnica tradicional. Una propuesta que contenía una nueva vuelta de tuerca en torno a la técnica del grabado, en la forma de una reflexión acerca de lo que suponen copia y original, y la relación que se establece entre ambos cuando se es consciente de que la copia (en este caso, el calco) ha estado en contacto directo con aquello que reproduce (la muralla). Ya en 1990 el artista, desencantado con el panorama y las críticas, decidió marcharse y recalar en Estados Unidos. País en el que residiría hasta que en 2007 fue nombrado vicepresidente de la Academia Central de Bellas Artes de Beijing, cargo en el que continúa en la actualidad⁹⁵⁵.

Fue unos años después de su marcha, durante su regreso a la capital china en enero de 1994, cuando tuvo lugar la instalación/performance que quisiera destacar: *A Case Study of Transference* (一个转换案例的研究, un caso de estudio de transferencia⁹⁵⁶) [Fig. 448]. Poco antes, Xu Bing había decidido empezar a trabajar con animales vivos en sus obras. Creía que los seres humanos estábamos, de algún modo, limitados, y quería comprobar si existía alguna manera de

⁹⁵⁴ Anderlini, Jamil. "Apolitically Engaged". *Financial Times*, 29 de abril de 2011. <http://www.ft.com/cms/s/2/d3fe59ca-711f-11e0-acf5-00144feabdc0.html> Último acceso 28 de enero de 2015.

⁹⁵⁵ El regreso de Xu Bing a China fue muy comentado, sobre todo a raíz de la detención de Ai Weiwei, en otro tiempo amigo cercano y compañero en Nueva York. Xu Bing ha optado por analizar los cambios y el desarrollo del país desde dentro, sin cruzar ciertos límites, y siempre sortea las preguntas acerca de éste y otros temas políticamente sensibles. Lo máximo que ha llegado a decir es que, aunque no todo el mundo puede ser Ai Weiwei, China tiene un problema si no tolera a alguien como él. Osnos, Evan. "It's Not Beautiful: An artist takes on the system". *The New Yorker*, 24 de mayo de 2010. <http://www.newyorker.com/magazine/2010/05/24/its-not-beautiful> Último acceso 28 de enero de 2015. No voy a entrar a analizar esta postura de Xu Bing. Sí querría señalar que, aunque se diga lo contrario y él mismo lo afirme (ver referencia), su arte sí es político. Por ejemplo, en su cuestionamiento de las delimitaciones claras y absolutas de los dominios de cultura y naturaleza: Anderlini, Jamil. "Apolitically Engaged". op. cit.

⁹⁵⁶ El 22 de enero es la fecha mencionada por Meiling Cheng, y lo lógico es que Xu Bing estuviera en China desde antes, para preparar la performance. Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit.

tomar prestada algo de energía de otros animales⁹⁵⁷. Una de sus primeras opciones, además de la cotorra de Derby de la que ya hablé en el tercer capítulo, fue una pareja de cerdos, macho y hembra, que quería que estuvieran dispuestos a copular durante el desarrollo de esta instalación/performance. Un evento de naturaleza clandestina, debido al clima de censura que reinaba en el país, y a la sospecha con la que se miraba entonces al arte contemporáneo. De hecho, para evitar la censura y posibles problemas legales, lo que Xu Bing hizo fue enviar sólo veinte invitaciones a sus amigos artistas. Aunque después el boca-oreja desembocara en la asistencia de unas doscientas personas. La performance se convertiría en una de las primeras en romper el hielo después de Tiananmen, y marcaría la evolución posterior del arte contemporáneo chino⁹⁵⁸.

El artista había preparado una especie de recinto o pocilga para albergar a los dos cerdos en el interior de la galería del centro de arte Han Mo, en Beijing. Como un contraste frente a lo que pretendía ser el elemento natural y primordial (los propios cerdos), Xu Bing había recubierto todo el suelo con libros escritos en diferentes idiomas. Asimismo, macho y hembra habían sido cuidadosamente "impresos", cuidadosamente tatuados, carácter a carácter, letra a letra, mientras permanecían sedados⁹⁵⁹ [Fig. 449]. Él, con los caracteres inventados por Xu Bing para *El Libro del Cielo*. Ella, con términos absurdos que sonaban a ingleses, pero que no lo eran en absoluto, y que también carecían de significado. Según ha escrito Britta Erickson, es probable que la intención original más fundamental y básica fuera simplemente la de esa oposición, la de ese contraste⁹⁶⁰. La de escenificar una especie de combate en ese ring improvisado entre naturaleza y cultura. Lucha en la que Xu Bing esperaba que la naturaleza saliera victoriosa y la conclusión final fuera algo así como que "la naturaleza es una fuerza mayor que la cultura/la cultura

⁹⁵⁷ Conferencia impartida por Xu Bing en el Skowhegan School of Painting and Sculpture: Xu Bing. (Nueva York: Skowhegan School of Painting and Sculpture, 2003). [Archivo de conferencias Skowhegan disponible en la Tate Library]

⁹⁵⁸ Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit., 66.

⁹⁵⁹ Xu Bing describe con detalle las características que ha de tener el recinto que albergue los cerdos, así como las de estos, y los pasos del procesos de "tatuaje", en un texto publicado poco después de la realización del evento. El artista recoge las opiniones de granjeros experimentados, y parece preocuparse por el bienestar de los cerdos, porque quiere evitar que la tinta de las letras y caracteres les produzca algún daño: Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". *Heipi shu* [Black cover book] (1994): 85-90. Disponible en: http://www.xubing.com/index.php/site/texts/raising_pigs_a_q_and_a/ Último acceso 29 de enero de 2015.

⁹⁶⁰ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art: A Case Study of Transference". *Chinese Art at the End of the Millennium*. (Hong Kong: New Art Media Limited, 2000): 224-32.

es irrelevante para la naturaleza ⁹⁶¹ ". Así, se habría impuesto la naturaleza energética y pujante de los cerdos copulando al lecho de libros y letras muertas; el brío de la pareja de animales marcada por una cultura inútil frente a palabras que no decían ni significaban nada, y que palidecían frente a las acciones e impulsos de los animales. En una escena observada, de cerca pero del otro lado de la barrera, por los pasivos espectadores humanos.

De acuerdo con esto, Xu Bing ha declarado que decidió:

[...] hacer esta pieza con cerdos porque los cerdos tienen una sensación muy primitiva en ellos. Son como algún tipo de espécimen en la teoría de la evolución de Darwin. A *Case Study of Transference* yuxtapone cultura y algo primordial, algo prehistórico⁹⁶².

Sin embargo, aunque Xu Bing esperaba que lo que sucediera durante la performance diera pie a esta reivindicación sin complejos de la naturaleza, el resultado que ésta iba a arrojar no estaba decidido de entrada. Dependía del comportamiento de los cerdos, y de cómo éste se viera influido por el contexto en el que se hallaban. Ciertamente, se había preparado y buscado con esmero a los cerdos apropiados, con algo de dificultad⁹⁶³, atendiendo a cuestiones como la edad y las experiencias previas. Además, en el caso de la hembra era fundamental el momento del ciclo en el que se encontraba. Dado que los celos de esta especie, de tres días de duración, se producen aproximadamente cada veinte días ⁹⁶⁴. Por su parte, el macho debía mostrarse dispuesto a cooperar. Para lo que había que seleccionarlo con antelación, alimentarlo bien, y someterle a una especie de entrenamiento que incluía contactos esporádicos con la hembra. Después, anestesia mediante, había que tatuarlos a ambos laboriosamente con tinta, con los bloques de letras y caracteres inventados. Pero, a pesar de todo ese cuidado y preparación, no había garantías y el desenlace seguía siendo una incógnita. De hecho, muchos de los que estaban al corriente de la obra no las tenían todas consigo. Como reconoció el propio Xu Bing en una conferencia, mientras él y un grupo de estudiantes veían un vídeo acerca de la obra editado posteriormente⁹⁶⁵:

⁹⁶¹ *Ibíd.*, 229.

⁹⁶² Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 371.

⁹⁶³ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 229; Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". op. cit.

⁹⁶⁴ "Lección 30: Celo (estro o calores) de la cerda". <http://www.fao.org/docrep/T0690S/t0690s08.htm> Último acceso 26 de enero de 2015.

⁹⁶⁵ Se puede ver un fragmento del vídeo aquí: https://www.youtube.com/watch?v=UxqX_ICv-SE Último acceso 28 de enero de 2015.

Construí una pocilga en el centro de la galería, llevé [...] dos cerdos, cerdos para criar, uno un macho, otro una hembra, cubrí de textos sus cuerpos. [...] En la inauguración, ya sabéis, los dejé viviendo juntos. Ellos estaban realmente divirtiéndose [risas, se oye el sonido del vídeo de fondo, Xu Bing pide que suban el volumen, se escuchan las vocalizaciones de los cerdos, que casi parecen sacadas de una película de terror, y una tosecilla entre el público que podría ser de incomodidad]. El cerdo macho está trabajando muy duro, sí [risas, pausa y más risas]. Así que, antes de que hubiéramos llevado los cerdos dentro de la galería, mucha gente estaba preocupada, ellos pensaban, oh, por qué los llevas dentro de la galería, eso no funciona. Y de hecho, [a los cerdos] les da igual, sólo se divierten, les da igual que haya personas mirándoles, les da igual que la galería sea un tipo de espacio cultural y eso [risas]. Pero al mismo tiempo hacen que el público [esté] con ello muy tímido y muy incómodo, [es] muy interesante. Así pues nos preocupábamos de ellos pero de hecho, ellos no, no... no tenían ningún problema pero... nosotros estamos verdaderamente limitados. Así que esta pieza, [es] como una comprobación de que los seres humanos [estamos] limitados [...]. [Aunque] los estamos mirando a ellos, de hecho, siempre estamos pensando en nosotros mismos⁹⁶⁶.

Por lo que, al final, lo que se había temido que le pudiera suceder a la pareja de cerdos (que no llegaran a copular, aquejados por una repentina timidez, o un cierto pánico escénico), en realidad les había ocurrido a los humanos presentes, que se demostraron incómodos, avergonzados y/o cohibidos delante del "espectáculo". Una respuesta que podría, seguramente, asociarse con el contexto en el que tenía lugar la performance, y con el tipo de público presente, mayoritaria o totalmente chino **[Fig. 448 y 450]**. Un público marcado por la resaca de un puritanismo de origen confucianista que venía de siglos atrás, y que veía con sospecha o como algo extraordinario, la exposición pública tanto de la desnudez como de la sexualidad, y tendía a taparlas⁹⁶⁷. Pero incluso entre el público estadounidense de la conferencia mencionada más arriba, las interacciones de los cerdos y las correspondientes imágenes suscitaban risas y algún que otro

⁹⁶⁶ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit. Traducción de la autora. Al principio de la conferencia, Xu Bing se disculpa por su nivel de inglés. Más o menos consigue comunicarse, pero de forma limitada y confusa en ocasiones, y confiesa que ha llenado la conferencia con diapositivas y un vídeo (el de *Un Caso de Estudio de Transferencia*) para no tener que hablar tanto. He intentado reflejar esto en la traducción, pero sus frases son más elementales en cuanto a construcción y tiempos verbales.

⁹⁶⁷ Van Gulik, Robert Hans. "Preface". *Sexual life in ancient China: A preliminary survey of Chinese sex and society from ca. 1500 BC till 1644 AD*. (Ámsterdam: Brill 2003). Un puritanismo que implicó que muchos de los textos sexuales e imágenes eróticas y pornográficas de etapas anteriores se conservaran y conocieran en Japón, y no tanto en la propia China. El propio Xu Bing describe el hito que supuso la contratación de modelos de desnudo en la Academia Central de Bellas Artes en 1978, cuando él ya era profesor, y las diferencias de criterio entre los departamentos a la hora de realizar la selección. "Interview with Xu Bing on Chinese contemporary art in the 1980s, by Asia Art Archive". op. cit.

carraspeo. Risas que quizás se podrían equiparar a las de un grupo de adolescentes que acabaran de caer en la cuenta de un doble sentido.

Como inciso, en textos y declaraciones se hace referencia a esta descripción genérica de Xu Bing de la reacción del público ("awkward", es el término más repetido). Pero en ningún caso, y menos entre tantas personas, pudo tratarse de una reacción homogénea. Por ejemplo, en las expresiones de alguno de los espectadores masculinos se adivina media sonrisa complacida o irónica, aquí o allí. Y al profundizar un poco, y dentro de ese conjunto más amplio de incomodidad, o de la necesidad de reaccionar de alguna manera ante algo que se percibe como fuera de lugar, el propio Xu Bing alude a diferentes tipos de recepción de la performance. Recepciones que podrían entenderse en cuanto a la diferente presión y expectativas asignadas por los roles de género. Sobre todo en una cuestión tan central como la sexualidad:

También he escuchado que algunas mujeres jóvenes tuvieron una sensación de malestar físico después de ver la obra, un tipo de pavor físico. En presencia de esa inmediatez primordial no sabemos qué hacer porque estamos acostumbrados a que todo esté sofocado dentro de la cultura. Por supuesto, algunos de mis amigos se divirtieron; parecieron disfrutarlo bastante⁹⁶⁸.

Se podría discutir mucho más extensamente este asunto en relación con los roles de género y su cuestionamiento, o a las diferentes reacciones en función de la cultura de origen (china, estadounidense). Pero, en definitiva, simplemente el hecho de sobrerreaccionar de manera distintiva ante un punto tan central del ciclo de la vida como la copulación, basta para poner el dedo en la llaga, de acuerdo con la reflexión que el artista proponía acerca de la limitación de los humanos por la cultura. Esas reacciones distaban de ser despreocupadas, "naturales", ante lo que no era sino un hecho más de la vida. Según lo que Xu Bing sugería, apuntaban a que los humanos habíamos sido condicionados a este respecto, en una dirección u otra, por nuestro contexto cultural o género, entre otras cosas.

Por lo que la pretensión inicial del artista, que parecía ser la de conspirar para promover ese triunfo de la naturaleza sobre la cultura, de la vida y el sexo sobre el texto muerto⁹⁶⁹, se vio reforzada por la reacción del público. Un desarrollo que fue

⁹⁶⁸ Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". op. cit.

⁹⁶⁹ Este contraste se alinea con lo que desarrollé en el primer capítulo. La oposición escenificada por Xu Bing entra en resonancia con la que se da por el mero hecho de haber introducido animales vivos en la galería, y más señaladamente por la cópula en sí, dado que se puede considerar como el acto central del ciclo vital de los mamíferos.

bienvenido, amplificado y aprovechado por Xu Bing. Como se ha encargado de indicar Erickson:

El propio Xu Bing no está nunca seguro acerca de cuál serán los significados definitivos de sus obras, y parece aceptar que definir el significado puede ser la prerrogativa tanto del artista como del público. Es más, el significado no es inherente a la obra de arte: es transformado según la obra viaja a través del tiempo y el espacio; y cuanto más abierta sea la obra de arte, en mayor medida la impronta reactiva del artista o del público dominará su significado⁹⁷⁰.

Asimismo, la obra contaba con una serie de niveles de complejidad y lectura, que aunque habían sido puestos en ella deliberadamente por el artista, se acrecentaron una vez que ésta tuvo lugar, que se hizo realidad y fue tomada en consideración. Allí estaba la oposición cultura-naturaleza o cultura-vida, con el énfasis en el texto y el lenguaje y todas las correspondientes derivaciones. Así como el planteamiento Este-Oeste u Oriente-Occidente, centrado en torno a los ámbitos chino y anglosajón, y sus respectivas lenguas. En esta misma línea, los cerdos a los que se recurrió pertenecían a una nueva variedad, un cruce exitoso entre los York americanos y los Changbai chinos, mediante el cual Xu Bing quería apuntar la existencia de colaboraciones y encuentros fructíferos entre las dos culturas; de lo cual su trayectoria también era un ejemplo destacado⁹⁷¹.

Sin embargo, y a pesar de esto, la atención, el interés y las interpretaciones se inclinaron en otra dirección, más en la línea del enfrentamiento que del encuentro. Aunque presente en la obra, dicho enfrentamiento era una posible interpretación que el artista no había querido subrayar, a la que no había querido otorgar una importancia destacada o prioritaria sobre otras. Probablemente por este motivo, Xu Bing renunció al explícito y temprano título que había sopesado en un primer momento: *Adultery or Rape*⁹⁷²? (adulterio o violación). Pero el lazo que unía sexo, poder y dominación (e incluso humillación), era demasiado fuerte como para ser ignorado⁹⁷³. Esta interpretación

⁹⁷⁰ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 228.

⁹⁷¹ *Ibíd.*, 230. Aunque Linda Weintraub habla de que uno de los cerdos era un York, y otro un Changbai, Xu Bing confirma que se trata de híbridos "de primera generación" en uno de sus textos, York por parte de padre, y Changbai por parte de madre: Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". op. cit.

⁹⁷² Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 230. Al igual que sucede con *El Libro del Cielo*, el título de esta performance fue transformándose con el tiempo y su gira como videoinstalación por países occidentales. El título original sería el de *Cultural Animal*, que luego Xu Bing reservaría para la parte del cerdo macho y la figura humana. Posteriormente se adoptaría el definitivo *A Cultural Case of Transference*, como traducción del título chino, habiendo sido sugerido el término transferencia por la comisaria Lydia Yee. Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit., 64.

⁹⁷³ Hasta no hace mucho en las gasolineras españolas se podían encontrar llaveros en los que un cerdito vestido con la camiseta de un equipo de fútbol sodomizaba a otro con la camiseta de un equipo rival.

antagonística y jerárquica seguramente se reforzó cuando la obra giró por varios países occidentales, en forma de videoinstalación. A lo que contribuiría la iconografía y visión occidental de los cerdos como animales sucios, despreciables y caricaturescos, que contrastaba con la percepción que los chinos solían tener de ellos como animales inteligentes, y ligados a la prosperidad.

No hubo necesidad de este refuerzo posterior, sin embargo, para que dicha interpretación asomara ya desde un principio. En Beijing un cierto número de las preguntas que le dirigieron al artista con motivo de la performance querían averiguar si su intención había sido la de mostrar o denunciar cómo una cultura podía someter o violar a otra, imponerse a ella. En este caso, la asunción inicial era que la cultura anglosajona sometía o violaba a la china. Puesto que el macho había sido tatuado con las palabras inglesas sin sentido, y la hembra con los caracteres chinos de *El Libro del Cielo*. Pero la interpretación también podía revertirse. Como había sucedido en parte cuando un espectador de la performance exclamó, en tono jocoso, que entendía la obra y que lo que ésta sugería era que el arte chino todavía conservaba algo de vigor⁹⁷⁴. Una observación que fue incluida por Xu Bing en el vídeo montado después como documentación de la performance, acompañado de subtítulos y con algo de metraje adicional⁹⁷⁵. Al parecer, el comentario se debía a que en ocasiones era la hembra la que más activa y dispuesta se mostraba, y la que empujaba al macho, exhausto por el gasto de energía que le suponía la cópula⁹⁷⁶.

Pero parece que Xu Bing no quiso nunca promover esta idea o lectura en concreto, o al menos así lo afirma⁹⁷⁷. Posteriormente llegó a declarar que:

Esta idea de la violación de la cultura china por una cultura occidental o británica es un malentendido. El acto efectivo de copulación entre animales es un ecualizador. Siento que la relación entre dos culturas es a menudo como la relación

⁹⁷⁴ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 230. Debido a su tono jocoso, el comentario se puede entender como una ironía, o literalmente. La ironía apuntaría a que, según el tópico, debería ser el macho y no la hembra quien llevara la voz cantante. Por otro lado, la inclusión de este comentario implicó que un artículo previo de Erickson que iba a aparecer en una revista de la Universidad de Chicago fuera rechazado, al considerarse que insinuaba una presunta debilidad de la cultura china.

⁹⁷⁵ La dirección y edición de este vídeo (de diez minutos de duración) se atribuye Ma Yingli y Ai Weiwei, colaboradores de Xu Bing en esta época. Chen, Mel Y. *Animacies: Biopolitics, racial mattering, and queer affect*. (Durham: Duke University Press, 2012): 282. Un fragmento del vídeo se puede ver aquí: https://www.youtube.com/watch?v=UxqX_ICv-SE Último acceso 28 de enero de 2015.

⁹⁷⁶ Es lo que afirma Weintraub, aunque en el fragmento del vídeo disponible en Internet se observa la situación inversa. Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 371. Por su parte, Xu Bing describe la situación como si durante la cópula lo habitual fuera que macho y hembra se alternaran en el empuje. Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". op. cit.

⁹⁷⁷ Así lo declara Xu Bing en la conferencia impartida por él en Skowhegan, op. cit.

entre dos amantes. Ambos se necesitan el uno al otro y ambos confían el uno en el otro, pero a veces uno toma más que el otro, y entonces necesita retirarse. Esta obra pone de manifiesto las restricciones en el concepto de cultura que tiene la gente⁹⁷⁸.

Aunque otra posibilidad relacionada que también se ha apuntado es que el artista hubiera creado un espacio para reflexionar y debatir, para dar voz a quienes se hallaban preocupados porque la cultura occidental contemporánea estuviera acallando la cultura tradicional china, así como la de otros países asiáticos⁹⁷⁹. O a los que, por el contrario, abrazaban la situación y el cambio, y veían en ello una oportunidad.

Quizás para contrarrestar el excesivo protagonismo que estaba alcanzado la interpretación de la violación y el dominio, un año después de la performance original Xu Bing trató de equilibrar la balanza filmando a una nueva pareja de cerdos en las afueras de Beijing⁹⁸⁰. Esta vez, en un exterior⁹⁸¹, e invirtiendo los grabados o tatuajes. Pues era la hembra la que portaba el galimatías inglés, y el macho el que lucía los caracteres inventados de inspiración china **[Fig. 451]**. En algún momento dado, el artista incluso tatuó⁹⁸² a unos pequeños lechones bicolores con una combinación de ambos, de letras y de caracteres, como si los cerditos fueran el resultado híbrido y definitivo del encuentro amoroso **[Fig. 452]**. En relación con esto, Xu Bing ha afirmado que siempre, hagamos lo que hagamos, vamos a ver las cosas a través de la lente cultural. Filtro que nos llevaría a deformar y alterar lo que vemos para encajarlo en nuestros esquemas preconcebidos, culturales, políticos; que nos impulsarían a proyectarnos en otros animales, por ejemplo. Mientras, los cerdos no tenían preguntas acerca de si lo que estaba sucediendo era un símbolo o una representación de alguna otra cosa, como la violación o dominación de una cultura por otra. Simplemente, se limitaron a

⁹⁷⁸ Palabras del artista citadas en Weintraub, Linda. "Allegorical Personal – Xu Bing (behavioral model)". Disponible en:

http://www.xubing.com/index.php/site/texts/allegorical_personal_xu_bing_behavioral_model/ Último acceso 10 de febrero de 2015. Traducción de la autora.

⁹⁷⁹ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 230.

⁹⁸⁰ Metraje adicional que incluiría en el vídeo que creó como videoinstalación y documentación de la obra, para suplir a la performance cuando no era posible repetirla. Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.; Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 230. Fragmento del vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=UxqX_ICv-SE Último acceso 28 de enero de 2015.

⁹⁸¹ No sólo como contraste, sino también para evitar centrar la atención en la galería Han Mo, dado que el primer evento había sido clandestino: Erickson, Britta. *On the edge: contemporary chinese artists encounter the West*. (Hong Kong: Timezone 8, 2005): 85-87.

⁹⁸² No es exactamente un tatuaje, sino una impresión o grabado con tinta, superficial. Quien sí ha tatuado cerdos, para después cuidarlos y finalmente vender sus pieles una vez que mueren o son sacrificados, sería Wim Delvoye, que mantiene una granja en China para ello: <http://www.wimdelvoye.be/> Último acceso 29 de enero de 2015.

actuar⁹⁸³. O como concluyó, años después el artista, enfrentado a la misma pregunta ("¿por qué imprimir el chino en la hembra y el inglés en el macho?") en relación con una versión posterior de la performance que tuvo lugar en Irlanda:

La mayoría de los públicos que ven esto [la performance] están, por lo general, seguros de que representa la violación de Oriente por Occidente. En realidad esta reacción nos muestra los límites y la naturaleza restringida de nuestro propio pensamiento. Siempre llevamos nuestras propias nociones preconcebidas con nosotros al mirar a lo que sea. Los mismos cerdos nunca hubieran tenido ese tipo de pensamientos. Para ellos, todo es simplemente equitativo y natural⁹⁸⁴.

En origen, Xu Bing desconocía las implicaciones psicoanalíticas del término transferencia al que había recurrido en el título de su obra⁹⁸⁵. Pero lo utilizó para referirse tanto a los intercambios entre culturas (y sus encuentros y desencuentros), como para hacer lo propio con las relaciones entre cerdos y humanos: entre la pareja tatuada que copulaba entre libros y los espectadores que contemplaban el acto. Obviamente, la palabra alcanzó una mayor profundidad *a posteriori*, cuando se comprobó cómo los humanos presentes sentían la vergüenza o incomodidad que creían que hubieran debido experimentar los cerdos, y que equivocadamente habían anticipado en ellos, al proyectar sobre la pareja sus propias limitaciones y condicionamientos. En la obra se produjo, pues, la paradoja de que los cerdos figuraban tanto en representación de sí mismos (y por extensión, de la naturaleza), como también ocupaban el papel de sustitutos y proyección de los seres humanos. Lo que no es de extrañar, dada la proximidad conceptual y biológica que existe entre cerdos y humanos, que ya he señalado con anterioridad. Este inesperado avance habría contribuido a emborronar y cuestionar la oposición dicotómica cultura-naturaleza, humanos-animales, de la que Xu Bing había partido en un principio.

Como una extensión del proyecto, en la que se explicitaban las idas y venidas tendidas entre cerdos y humanos, Xu Bing preparó y realizó otra performance dentro de la performance, a la que bautizó como *Cultural Animal*. Introdujo en el recinto, junto con el cerdo cubierto con palabras pseudo-inglesas, a un maniquí humano masculino a tamaño natural, con tatuajes de falsos caracteres:

⁹⁸³ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.

⁹⁸⁴ O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. (Belfast: Gandon Editions Kinsale, 2001): 154.

⁹⁸⁵ Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit., 230.

La intención era tanto observar la reacción del cerdo hacia el maniquí como producir un drama absurdo y aleatorio— una intención que se cumplió cuando el cerdo reaccionó ante el maniquí de una manera agresivamente sexual. El proceso al completo fue documentado y las fotografías resultantes fueron exhibidas varios años después del evento, en 1998⁹⁸⁶.

Para favorecer que el desenlace fuera el esperado, Xu Bing ha explicado como impregnó el maniquí con la esencia de la hembra en celo⁹⁸⁷. Al margen de esta cuestión de logística, el artista se ha referido a que el animal cultural que apuntaba en su título era el ser humano, representado en esta ocasión por el estático maniquí. Se incidía de nuevo en el triunfo de la naturaleza, a través de las acciones y la energía del cerdo. Sin embargo, este propósito también se complicó. Porque en el proceso de desarrollo y realización de la obra, así como en la reflexión asociada al mismo, fue poniéndose de manifiesto que los humanos no eran ni mucho menos los únicos animales culturales presentes en la galería. Los humanos eran culturales, sí, y estaban marcados por la cultura, condicionados y limitados por ella. Pero, al mismo tiempo, también eran animales y no podían escapar de su biología. Sin embargo, los términos también se invertían, y aunque los cerdos parecían responder sólo ante dicha biología, también estaban irremediabilmente marcados por la cultura humana.

La forma en la que Xu Bing terminó poniendo de manifiesto este punto, esta confusión de las categorías y de las líneas divisorias, fue aludiendo a una presunta intención original de liberar a los cerdos una vez que éstos hubieran terminado su actuación en la galería⁹⁸⁸. La realidad era que no podía hacerlo, o más bien que no resultaba apropiado o aconsejable. Era ridículo tratar de liberarlos en una ciudad, una vez que los habíamos expulsado definitivamente de ellas⁹⁸⁹. Puesto que, aunque hubiera pretendido realizar un llamamiento en pos de compartir el espacio con ellos (en la línea, quizás, de lo

⁹⁸⁶ http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1994/cultural_animal Último acceso 27 de enero de 2015. Traducción de la autora. Respecto a la performance en Irlanda, mujeres entre el público compararon la apatía de los cerdos machos presentes con las de los hombres locales, en una nueva instancia de proyección. O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. op. cit., 154.

⁹⁸⁷ Comunicación personal de Xu Bing a la que se hace referencia en: Chen, Mel Y. *Animacies: Biopolitics, racial mattering, and queer affect*. op. cit., 144.

⁹⁸⁸ Erickson se refiere a las cambiantes actitudes y declaraciones de Xu Bing en función de la evolución de la obras y de sus significados. Parece que lo importante en este caso no es si verdaderamente su propósito era o no el de liberar a los cerdos, sino cómo el enunciar este propósito pone de manifiesto una problemática que de otro modo no resultaría tan obvia. Erickson, Britta. "Evolving Meanings in Xu Bing's Art". op. cit.; Clifton, Merrit. "Indian street pigs are mostly not feral". *Animal People*, Enero/Febrero 2007. http://www.animalpeoplenews.org/07/1/indiansteetpigsnotferal1_07.htm Último acceso 28 de enero de 2015.

⁹⁸⁹ Al menos, de las que consideramos "civilizadas", aunque no hace tanto que los cerdos vagaban libremente por las calles, y todavía es habitual que ocurra en algunos países. Mizelle, Brett. *Pig*. op.cit.

que unos años después harían Trockel y Höller en documenta), nadie aprobaría algo así hasta sus últimas consecuencias. Tampoco era práctico ni realista soltarlos en bosques o montañas, porque los cerdos habían sido alimentados y cuidados tanto tiempo por nosotros que a estas alturas ya habían perdido "la energía de la naturaleza"⁹⁹⁰. En palabras de Xu Bing, en *A Cultural Case of Transference* "hablaba acerca del tatuaje", del "concepto del tatuaje", una nueva mutación de su formación original como grabador. Al principio, las letras inglesas y los falsos caracteres chinos aludían a las marcas culturales que definían y limitaban a los seres humanos, en contraste con la naturaleza de los cerdos. Pero en un segundo momento, cobraba sentido el hecho de que esas marcas estuvieran directamente sobre la piel de la pareja. Puesto que, según afirmaba Xu Bing, "antes de que lo hiciera yo, [los cerdos] ya estaban tatuados por nosotros, por el ser humano"⁹⁹¹. Ya llevaban consigo las marcas y limitaciones de la cultura, igual que nosotros. Y seguirían existiendo dentro de esa misma cultura, dejando atrás un breve interludio artístico. Pues, por lo que parece, al finalizar éste los cerdos fueron vendidos, y no como obras de arte⁹⁹².

El planteamiento de *A Cultural Case of Transference* (junto con su extensión *Cultural Animal* y el vídeo que fue montado posteriormente) evolucionó, pues, desde una pretendida orquestación heroica del triunfo de la naturaleza (en oposición a la decadencia de la cultura) hasta otras posiciones más confusas y entremezcladas. Los cerdos no tenían problemas en actuar como ellos mismos y dejarse llevar incluso delante de un gentío armado con cámaras de fotos y de vídeo. Pero la influencia y el condicionamiento ejercido por la cultura, por nuestra cultura, también les había alcanzado a ellos, y marcaba su aspecto, su vida y su comportamiento. Lo significativo era que la obra señalaba el impacto y relevancia que la cultura tenía también en y para los cerdos, y no sólo para los humanos. En esta instancia todo quedaba enmarcado como si se tratara de una imposición o limitación por parte del lado humano, de la cultura humana sobre los cerdos. Pero se producía un avance dado el reconocimiento de que los cerdos, además de naturaleza, de biología, también eran cultura. Pertenecían a la cultura y participaban en ella.

⁹⁹⁰ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit. Aunque no sería la primera vez que animales domesticados como cerdos o cabras se aclimaten y empiecen a vivir de nuevo por su cuenta. Pero da la impresión lo que Xu Bing pretende es llamar la atención sobre la dimensión cultural de los cerdos y otros animales, más que atenerse a la realidad al pie de la letra.

⁹⁹¹ *Ibíd.*

⁹⁹² Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 371.

Adicionalmente, se podría considerar que el diseño de la obra trastocaba y jugueteaba con las relaciones de poder tradicionales. En ciertos aspectos, presentaba a los cerdos como mejores, más completos o más libres que las personas. Lo que favorecía otros tipos de reflexiones y cuestionamientos; que la superioridad, dominio o sometimiento de los humanos sobre los cerdos no se viera como algo tan evidente, obvio y bien definido; que se despertasen dudas al respecto. Todo lo cual ganaría relevancia en la trayectoria posterior de Xu Bing, en las obras que iría realizando con otras especies animales.

En resumen, a través de esta performance se abría un camino de ida y vuelta: los cerdos estaban marcados por la cultura, pero también contribuían al proceso, también condicionaban e influían en dicha cultura. De entrada, Xu Bing había optado por usar cerdos y no otros animales, y repetía que era debido a las connotaciones que provocaban, a su carácter primitivo, primario, primordial. Y aunque esto es extensible a muchas otras culturas, es especialmente cierto en la cultura china, en la que los cerdos ocupan un lugar muy destacado. Las evidencias arqueológicas sugieren que fueron domesticados por primera vez allí (y en Turquía) hace nueve mil años, y con el tiempo se convirtieron en una importante fuente de alimentación⁹⁹³. Algo que se ha mantenido en la actualidad, en la que los cerdos son criados por millones de familias rurales chinas, que viven en estrecha convivencia con ellos. Más de la mitad de la población mundial de cerdos vive en China⁹⁹⁴, y la carne de cerdo es considerada allí como la carne por defecto. Se identifica por la parte del cuerpo de la que proviene, mientras que el animal en sí no tiene por qué especificarse, y se sobreentiende⁹⁹⁵. Además, el cerdo posee también un significado ritual muy marcado, como uno de los doce signos del zodiaco chino, y las autoridades todavía tienen en cuenta el aumento de los nacimientos que se produce en los años del cerdo, considerados auspiciosos⁹⁹⁶.

Xu Bing no estaba al margen de todo esto. Había crecido, comido y sido formado en la cultura china, y como parte de su reeducación y experiencia de vida rural, había convivido personalmente con cerdos (y gallinas), los había alimentado y cuidado, y había aprendido de

⁹⁹³ Mizelle, Brett. *Pig*. op. cit, 18-20.

⁹⁹⁴ Otra de las potencias porcinas sería Estados Unidos. Así que esto podía conducir a otra interpretación o matiz de la obra de Xu Bing. Sobre todo, si más que los números se tuvieran en cuenta la importancia cultural de los cerdos, de su cría y de su iconografía, en la formación y desarrollo de ambas naciones.

⁹⁹⁵ "How do you write "pork" in Chinese?" *Lang-8*, 4 de abril de 2011. <http://lang-8.com/235817/journals/873294> Último acceso 28 de enero de 2015.

⁹⁹⁶ Mizelle, Brett. *Pig*. op. cit, 18-20.

ellos⁹⁹⁷. Es más, los había necesitado para su supervivencia, y ellos de él para la suya. Las vidas de uno y otros moldeaban y eran simultáneamente moldeados por la cultura en la que se hallaban inmersos; aunque fuera de maneras diferentes, y en diferentes grados. Tanto es así, que esa mezcla y confusión de cultura y naturaleza, de cultura y vida, de cultura y biología, que Xu Bing había desenmascarado mediante su obra, se hallaba en el corazón de lo que en principio el artista había señalado como dominio por excelencia de la naturaleza: el sexo. También para los cerdos.

No en vano, en su texto de preguntas y respuestas centrado en la selección y cría de la pareja de cerdos, Xu Bing había sido muy específico acerca de la preparación necesaria. Unos técnicos expertos en crianza habían preparado una especie de estructura para la monta que hacía el papel de cerdo falso, y se había puesto en marcha el citado régimen de entrenamiento apropiado, que incluía contactos con la hembra a intervalos regulares con el objetivo simultáneo de cultivar y controlar la libido del verraco. Pues, en palabras de un granjero experimentado con el que el artista había consultado, un macho que nunca había estado con una cerda, de entrada, no sabía cómo "follar" [sic], no lo entendía ni dominaba⁹⁹⁸.

Mucha problemática y logística para algo que en teoría es natural. Pero tampoco es de extrañar, si se tienen en cuenta tanto las transformaciones y presiones a las que los humanos habríamos sometido a la especie mediante cruces selectivos durante siglos, como la enorme importancia económica y la especialización alcanzada por este sector ganadero. Así, como ejemplo de esta intervención humana y de sus consecuencias, Temple Grandin refiere las diferencias en el comportamiento sexual que habría observado entre dos grupos de cerdos, cerdos americanos y cerdos chinos. Los cerdos americanos habrían sido criados para que su carne fuera más magra, menos grasa, de acuerdo con las preferencias de los consumidores estadounidenses, y por lo tanto, los animales en sí estaban más delgados. Según su experiencia, estos cerdos americanos estaban sanos, pero tendían a ser más nerviosos, y menos sexuales. Mientras, los cerdos chinos eran más gruesos por comparación. Los orondos machos se convertían en Houdini cuando el personal no estaba pendiente, y se las arreglaban para escaparse de sus corrales y acudir donde estaban las hembras. Una tendencia de comportamiento que quizás podría explicar, al menos en parte, los diferentes resultados a los que se había enfrentado Xu Bing en

⁹⁹⁷ Xu Bing. "The Living World". op. cit, 13-19.

⁹⁹⁸ Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". op. cit.

distintas versiones de su performance. Si en Beijing la pareja de cerdos había seguido el guión, en Limerick (Irlanda), lo ignoraron, e ignoraron a sus parejas. Lo cual aprovechó Xu Bing para señalar, de nuevo, la proyección (se diría que humorística) que habían hecho algunas mujeres en el público, relacionando lo que veían con sus propias vidas sexuales y con la actitud apática de los hombres de la zona⁹⁹⁹. Es decir, contemplando a los cerdos a través de su propio contexto, de sus propias circunstancias sociales y culturales, interpretando su comportamiento en función de sus propias coordenadas.

Desde luego, una vez más está presente ese lado humorístico, paródico, que en esta ocasión mezclaría proyección y suplencia. Es decir, el hecho de que se les asigne a otros animales el rol de sustitutos de los humanos en una determinada situación con la intención de señalar o expresar algo. Pero, de vuelta, también habría otra vertiente más incómoda, la de reconocer o sospechar una influencia o determinación biológica que en ciertos niveles alcanzaría a todos los animales; también a nosotros, y no sólo al resto.

Claro que, en la complejidad de la trama de la obra, ni mucho menos sería esa determinación el único factor a tener en cuenta. Ni siquiera se trataba de un factor definitivo por sí sólo, o con más peso que otros. Puesto que ni la parafernalia logística, ni los esfuerzos para que el apareamiento tuviera lugar, ni la crianza selectiva, invalidaban o anulaban en absoluto la agencia o preferencias individuales de los cerdos; a los que en esto Xu Bing volvía a comparar con los seres humanos. Para que todo fluyera y saliera bien, era necesario que los cerdos, "exigentes" al respecto, se gustasen, se escogiesen¹⁰⁰⁰. De hecho, no se produjo la necesaria química o conexión entre el cerdo macho y las dos primeras hembras, como sí que ocurrió entre él y la tercera. Suceso que hizo que el artista cambiara de opinión acerca de los cerdos, esas presuntas fuerzas de la naturaleza que en origen había creído brutales y directas, pero que luego descubrió que también "escogían" a su amante, y también eran "sensibles", igual que cuando "los humanos hacían el amor¹⁰⁰¹". O como declarararía más adelante, tras años de experiencia trabajando con estos animales en contextos artísticos: "Los cerdos de diferentes lugares, y los cerdos de diferentes especies¹⁰⁰², así como

⁹⁹⁹ O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. op. cit., 154.

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰⁰¹ Palabras del artista citadas en: Weintraub, Linda. "Allegorical Personal – Xu Bing (behavioral model)". op. cit.

¹⁰⁰² Aquí Xu Bing debe de referirse a las diferentes razas, pues sólo hay una especie de cerdo doméstico.

los diferentes cerdos individuales, todos ellos tienen diferentes personalidades¹⁰⁰³". Y diferentes gustos, sexuales o de otro tipo.

Todo lo cual, recuerda a lo que Grandin refiere que le había confesado un exitoso criador porcino. El ganadero reconoció que, cuando usaba técnicas de inseminación artificial, tenía un pequeño secreto o truco para ser más eficaz en la recolección del semen de los machos, y para asegurar una mejor crianza y número de lechones en el caso de la fecundación de las hembras. Dicho secreto era el de proporcionar a cada individuo una pequeña ración de su manía o gusto sexual personal. Una caricia en determinada zona, o acciones mucho más íntimas y embarazosas, cuya descripción provocó que la tez del ganadero se pusiera rojo tomate¹⁰⁰⁴. Otro nuevo ejemplo de la incomodidad humana que suele manifestarse en torno a estos asuntos animales.

Esta sería sólo una de las anécdotas que Grandin enumera como prueba de la inteligencia y sensibilidad de los cerdos, al tiempo que afirma que "un cerdo no sería un cerdo si no hubiera estado evolucionando en compañía de los humanos¹⁰⁰⁵". A lo que habría que añadir, que un humano no sería un humano si no hubiera evolucionado en compañía de los cerdos. O de los perros. Y así sucesivamente. En ese tipo de coevolución y convivencia que traen a la memoria performances como *Falling Asleep with a Pig*, de O'Reilly junto con la cerdita Deliah, o los textos de Haraway, en los que los diversos comensales comparten el meollo de la vida ("messmates¹⁰⁰⁶"). Respecto a las capacidades de los cerdos, después de declarar que al trabajar con otros seres "podemos compensar lo que, como humanos, nos falta, o lo que ya hemos olvidado"; Xu Bing pasaba a alabar a estas "antiguas criaturas", puesto que eran a la vez "terriblemente listas y sensibles": "He trabajado con cerdos de muchas partes diferentes del mundo. Son colaboradores magníficos¹⁰⁰⁷".

Como tales colaboradores, eran los cerdos los que decidían, llegado el momento, qué era lo que pasaba con una performance, cómo se desarrollaba el evento, si daban o no ese último paso. Si se comportaban de acuerdo con las expectativas que el artista había depositado en ellos, de la manera que había intentado ser favorecida y

¹⁰⁰³ O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. op. cit., 152-54.

¹⁰⁰⁴ Grandin, Temple, y Catherine Johnson. *Animals in translation....* op. cit., 103-4.

¹⁰⁰⁵ *Ibíd.*, 81.

¹⁰⁰⁶ Es un juego de palabras que hace referencia a la mesa compartida por todas las criaturas, o "critters", y a los intercambios, biológicos y de otros tipos, en los que todas ellas tomarían parte. Haraway, Donna. *When species meet*. op. cit.

¹⁰⁰⁷ O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. op. cit., 152.

potenciada por él. O por el contrario rehusaban, y declinaban la oferta y la escenificación debido a sus propios motivos y preferencias¹⁰⁰⁸. La decisión final correspondía a los cerdos, dado que a pesar de toda la investigación y la información reunida, de las consultas con expertos, de todo el esfuerzo realizado, el desenlace no se podía controlar al cien por cien, no estaba en las manos de Xu Bing, y así lo había reconocido el artista desde un principio.

Todos estos planteamientos, e idas y venidas, que se pueden atisbar en *A Case Study of Transference*, se pueden valorar en relación con los avances que se han venido haciendo en las últimas décadas desde el área de los estudios animales¹⁰⁰⁹. A grandes rasgos, el objetivo sería el de reivindicar el estudio de los demás animales también desde las humanidades y las ciencias sociales, con un enfoque multidisciplinar y profundo que fuera más allá de la categoría de anécdota o de curiosidad a la que, por lo general, habían quedado restringidos o vinculados estos temas. Un acercamiento y análisis que tendiera a tomar a los animales también por sí mismos, en cuanto a sus características, presencia, agencia y preferencias, y no sólo como meros símbolos o proyecciones de los seres humanos¹⁰¹⁰. Es decir, en la medida de lo posible, a tratar de acercarse a su lado de las cosas, a su perspectiva, y a sus contribuciones. En lugar de plantear la historia como monopolizada por nosotros, el único grupo actor.

En esta línea surgieron publicaciones como una historia cultural de los animales¹⁰¹¹, o la colección *Animal*, de Reaktion Books, que ha ido desgranando las respectivas historias culturales y artísticas de diversas especies o categorías de animales, sin dejar de lado sus biologías¹⁰¹². Ya no se daba por sentado que todo lo que existía, o mejor dicho, todo lo que había sido creado o fabricado, tenía por necesidad un origen única y exclusivamente humano. A modo de ejemplo, uno de los ámbitos en los que empezaron a aparecer ciertas dudas y replanteamientos, y a cuestionarse la máxima anterior; fue el de la

¹⁰⁰⁸ En Beijing los cerdos cumplieron, pero años más tarde en Limerick, Irlanda, se mostraron apáticos y desganados: O'Reilly, Paul M. (ed.). *E+VA 2000: Friends and Neighbours*. op. cit., 154.

¹⁰⁰⁹ Área que estaría estrechamente asociada a diversos movimientos o activismos, como el animalista o el ecofeminista.

¹⁰¹⁰ Dos de las publicaciones pioneras en este ámbito serían *Anthrozoos* y *Society and Animals*, fundadas en 1987 y 1993, respectivamente. Una buena introducción a la disciplina se puede hallar en un volumen monográfico de la segunda: Shapiro, Kenneth. "Editor's introduction: The state of human-animal studies: Solid, at the margin!". *Society and Animals* 10.4 (2002): 331-38.

¹⁰¹¹ Kalof, Linda, y Brigitte Resl (eds.). *A Cultural History of Animals* (Londres: Berg, 2007). La colección se compone de seis volúmenes, que abarcan desde la antigüedad al comienzo del siglo XXI.

¹⁰¹² Dependiendo del libro en cuestión, puede estar dedicado a una especie animal en concreto (el pavo real); o una categoría dentro de la que se engloba más de una especie (hormiga, oso), en la que a veces se superponen o contraponen las divisiones culturales/lingüísticas y biológicas.

geografía¹⁰¹³. Área en la cual comenzaron a analizarse temas como la influencia de la agencia y la subjetividad de otros animales en la configuración y definición del paisaje, de cuyas transformaciones ya no sólo eran responsables los seres humanos. Así se podía tener en cuenta, por ejemplo, el papel de los castores cuando represaban un río y modificaban todo su entorno, con un gran impacto también para los humanos. O trabajar con hipótesis alternativas acerca del origen de determinados caminos, posteriormente determinantes para establecer una red de comunicación y de carreteras. Un origen que no tendría por qué hallarse sólo en nosotros, y que podía corresponderse con las necesidades previas de otros animales, a los que los humanos habríamos acabado siguiendo o imitando, y consolidando de esta manera la influencia de sus preferencias¹⁰¹⁴.

Estas nuevas líneas de investigación habrían transcurrido en paralelo a la emergencia de nuevas vías científicas en el estudio de los animales, como he ido apuntando en los capítulos anteriores. Frente al dogma biológico y psicológico que estuvo vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, más allá de los años sesenta un número creciente de científicos, procedentes de diversas disciplinas, se habían demostrado cada vez más dispuestos a conceder la existencia de emociones y subjetividad en otros animales. A la par que, progresivamente y en muchos casos, los rudimentos de otras capacidades y habilidades que en el pasado se habían creído sólo humanas, como el uso de herramientas, la creatividad, o el altruismo. De entre todas ellas, habría un dominio que se destacaría sobre los demás, y sería el de la cultura. El paso de reconocer que otros animales también podían poseer y transmitir cultura supuso un salto, un avance fundamental en muchos aspectos. Con anterioridad, era como si nosotros, los humanos, hubiéramos envuelto en esta dimensión cultural a ciertos animales, los hubiéramos sometido y sumergido en ella. Como si se la hubiéramos impuesto, y como si, de otro modo, esa dimensión les resultara totalmente ajena. Un añadido artificial, una marca de propiedad y sometimiento, al estilo de lo que físicamente eran e implicaban los tatuajes/impressiones de Xu Bing sobre los cerdos. Pero admitir que

¹⁰¹³ Emel, Jody, Chris Wilbert, y Jennifer Wolch. "Animal geographies". *Society and Animals* 10.4 (2002): 407-12.

¹⁰¹⁴ Durante mi estancia en el NZCHAS, Philip Armstrong me comentó la existencia de un artículo que sugería que parte de la red de caminos neozelandesa tenía su origen en las rutas seguidas por las ahora extintas moas, que fueron adoptados por los maoríes al llegar al archipiélago y comenzar a cazar a las aves, de modo que dicha influencia habría podido llegar hasta la actualidad. No he podido encontrar la referencia exacta, pero este otro texto habla de la pervivencia de algunas señales de las antiguas rutas de las moas: Horn, Peter L. "Moa Tracks: An Unrecognised Legacy from an Extinct Bird?" *New Zealand Journal of Ecology* (1989): 45-50.

otros animales también poseían y transmitían cultura era ir más allá, aceptar que cuando aportaban a nuestra cultura no lo hacían desde una posición alienígena, sino tan sólo foránea. Lo hacían desde un país vecino, y no desde otro planeta. En definitiva, que estaban mucho más cerca de nosotros de lo que la tradición filosófica y científica occidental había venido planteando durante siglos.

Debido a esto, resulta coherente que los primeros avances y observaciones en este sentido no fueran realizados por científicos occidentales, sino por científicos japoneses. En concreto, por primatólogos. Todo comenzó cuando dos estudiantes de Kinji Imanishi, Junnichi Itani y Shunzo Kawamura, convencieron a su maestro para estudiar el comportamiento de los macacos, en lugar de los hasta entonces poco fructíferos caballos del cabo Toi o los ciervos de Nara, ambos bastante mansos¹⁰¹⁵. Se decidieron por la isla de Koshima, un pequeño enclave protegido en el que residía una población de estos primates. Poco después, a finales de los años cuarenta, los científicos empezaron a proporcionar comida a los macacos, para acostumarlos parcialmente a la presencia humana, y poder así observarlos con una mayor facilidad. En lo que serían los primeros pasos de una investigación que se prolongaría durante décadas, y que se convertiría en una de las más paradigmáticas del futuro Instituto de Investigación de Primates de la Universidad de Kioto, en la que Imanishi se había establecido.

Imanishi era un investigador y pensador prolífico y heterodoxo, que asimiló a su manera las teorías evolucionistas de Darwin, abogando más por la cooperación que por la competición como rasgo dominante de la naturaleza. Este énfasis en la armonía, en lugar de en la confrontación, estaba relacionado con la perspectiva del mundo de la cultura japonesa, y llevó al autor japonés a rechazar o cuestionar las facetas de la teoría de la evolución que consideraba sesgadas y moldeadas por la tradición occidental. Lo que condujo a posteriores desencuentros entre Imanishi y otros científicos, que le acusaron de anti-Darwinista; así como a una cierta resistencia a aceptar la validez de los métodos y descubrimientos con origen en el ámbito japonés¹⁰¹⁶.

Del mismo modo en el que algunas de las ideas ecológicas y evolucionistas de Imanishi son ahora consideradas problemáticas, otras se adelantaron al curso que había de seguir el estudio científico de

¹⁰¹⁵ Para una versión general de la historia, consultar: De Waal, Frans. "Koshima" *The Ape And The Sushi Master Reflections Of A Primatologist*. op. cit., 195-204.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.*, 110-16; De Waal, Frans. "Silent invasion: Imanishi's primatology and cultural bias in science". *Animal Cognition* 6.4 (2003): 293-99.

otros animales. Un desarrollo alentado por el hecho de que, en Japón, no existía una separación conceptual radical entre los seres humanos y el resto de animales, y las religiones dominantes no imponían el dogma de que los primeros tenían un alma, mientras se la negaban a los segundos. Muy al contrario, el shintoísmo se basa en la creencia de que los dioses o “kami” residen en todo lo que nos rodea, animales, plantas, rocas y paisajes, e incluso en los objetos cotidianos¹⁰¹⁷. Y el budismo, aunque regido por una mayor jerarquía, respeta toda vida y establece que la reencarnación y migración de las almas alcanza a todos los seres. Por lo que lo habitual era asumir la existencia de una continuidad entre los seres humanos y los demás animales, y no erigir una barrera entre unos y otros mediante gigantescos signos advirtiéndolo del peligro, y un desorbitado pavor al antropomorfismo. O en palabras del discípulo más destacado de Imanishi, Junichiro Itani, y uno de los fundadores de la primatología japonesa por mérito propio: “La cultura japonesa no enfatiza las diferencias entre las personas y los animales, y por lo tanto está relativamente libre del hechizo del anti-anthropomorfismo¹⁰¹⁸”. Un anti-anthropomorfismo al que Frans de Waal daría el nombre de “antroponegación¹⁰¹⁹”.

Dentro de los países de Asia Oriental existen muchas diferencias, y China y Japón no serían una excepción. Sin embargo, ambas culturas compartirían un fondo o telón común en cuanto a la consideración del resto de animales, enraizado en el respeto a la vida de pensamientos como el budista o el taoísta. Un fondo que se manifiesta en la performance *A Case Study of Transference*, y en las reflexiones que Xu Bing va desenrollando y explorando alrededor de la obra y de su impacto. Probablemente, la posterior proliferación del uso de animales vivos en movimientos artísticos contemporáneos chinos ligados a la performance tenga mayoritariamente su origen en esta obra de Xu Bing, debido a su influencia. Aunque, al parecer, más que una dirección a seguir, lo que la performance proporcionó fue algo así como una idea de partida. Esto es, que se podían usar animales vivos en un contexto artístico para expresar un determinado mensaje¹⁰²⁰. Al menos, es lo que se deduce al constatar que muchas de estas obras de la segunda mitad de la década de los noventa estuvieron marcadas por otro tipo de

¹⁰¹⁷ Hablando con una mujer japonesa en Kioto, durante el festival de Gion, le conté que el día anterior había estado en Nara, y la mujer me preguntó si había visto los ciervos, y si sabía que para ellos, los ciervos eran dioses, eran “kami”.

¹⁰¹⁸ Itani, Junichiro. “The evolution of primate social structures”. *Man* (1985): 593-611. Traducción de la autora.

¹⁰¹⁹ De Waal, Frans. *The Ape And The Sushi Master Reflections Of A Primatologist*. op. cit., 69.

¹⁰²⁰ Muchas de estas obras aparecen en el artículo de Meiling Cheng: Cheng, Meiling. “Animalworks in China”. op. cit.

actitudes hacia los animales. Actitudes que tendían a ver en ellos a seres vivos, sí, pero como seres físicos a los que se podía recurrir como sustitutos de los seres humanos, que se podían sacrificar en calidad de tales. O incluso cuya característica fundamental era la de ser comida, y nada más. Al tiempo que también se ponían a prueba los límites del propio cuerpo (como en el caso de Zhang Huan), y los límites de los cuerpos de otros, vivos o muertos (en forma de cadáveres o fragmento de cadáveres, como Sun Yuan y Peng Yu, entre otros). Un enfoque en el que podrían rastrearse otros rasgos del budismo, como la búsqueda de un mayor desapego del mundo físico. Pero también elementos ligados a la traumática y accidentada historia china reciente, en la que ni siquiera los seres humanos individuales parecían importar demasiado frente al supuesto gran bien común, menos aún los animales. Igualmente, estas obras también podrían interpretarse como una denuncia o catarsis derivada de la represión, la censura, y la tortura, comunes e institucionalizadas en el país. Una catarsis que estaría, quizás, próxima a la que representaron movimientos anteriores, como el accionismo vienés.

En cualquier caso, podría interpretarse que esa corriente concreta responde a los acontecimientos políticos vividos en China durante las décadas anteriores, que se trataría de la reacción ante una acción, impulsada por una energía similar¹⁰²¹. Sin embargo, mi impresión es que existe una corriente más profunda, que actuaría como un puente entre la tradición pasada y el presente, y que detecta en trayectorias como la de Xu Bing o Liang Shaoji, a quien me referiré más adelante. O en festivales de performance como el organizado en el 2000 por el comisario Gu Zhenqing: *Ren · Dongwu* (Humano-Animal, 人与动物). Evento que pretendía responder a la violencia que propuestas anteriores habían dirigido contra algunos animales, así como a la insensibilidad que caracterizaba a una cultura obsesionada con la comida¹⁰²². Y que sumaba a este planteamiento referido al contexto chino, preocupaciones occidentales acerca de la necesidad de protección hacia los animales, así como un cuestionamiento del antropocentrismo. Todo ello poco tiempo antes de que, y como consecuencia de a una serie de escándalos (que incluyeron la filmación de la brutal matanza de un gato, y la muerte accidental de un cerdo, en sendas performances de Xu Zhen y Zhu Yu, pero sobre todo un acto de canibalismo de este último

¹⁰²¹ Sería necesario mucho más espacio para abordar estas obras, pero dado que se centran más en el sacrificio o la muerte de los animales, o en su utilización más como objetos que como sujetos, considero que quedan fuera del marco que he dibujado para este trabajo.

¹⁰²² Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit., 82.

con un feto humano), el gobierno chino procediera a un control más exhaustivo del arte contemporáneo y sus artistas, y prohibiera las exposiciones que incluyeran este tipo de obras¹⁰²³.

Pero, regresemos a cómo se plasmaba la continuidad humano-animal en los inicios de la primatología japonesa. Otro rasgo significativo de la entonces incipiente disciplina nipona también era un factor compartido con otras culturas de Asia Oriental, como la china o la coreana. No sería otro que el énfasis en lo social, en lo colectivo, en la comunidad, frente al individualismo occidental. Las investigaciones primatológicas japonesas tendían a centrarse en "la estructura social y sus evoluciones, más que en la comprensión de los mecanismos por los cuales es determinado el comportamiento individual¹⁰²⁴". Este tipo de investigaciones eran posibles porque en ese contexto cultural era aceptable sopesar que otros animales, además de los humanos, pudieran desarrollar interacciones sociales, formar grupos, y adoptar roles y posiciones cambiantes. Mientras que en la tradición occidental se eludía tomar en consideración todo lo que pareciese humano de otros animales, como la posible existencia de una compleja red de relaciones familiares y sociales. O se pensaba en otros primates como si fueran encarnaciones del buen salvaje de Rousseau, despreocupados e individualistas¹⁰²⁵. Por otra parte, para llevar un registro apropiado de esas relaciones e interacciones sociales, el primer y fundamental paso fue el de distinguir a cada uno de los individuos que formaban una determinada población. Ya no podían seguir siendo considerados como unidades intercambiables e indistinguibles unas de otras, tal y como lo pretendían y practicaban otros colegas occidentales. Algunos de los cuales llegaron a defender la futilidad, e incluso imposibilidad, de esa tarea individualizadora, y pusieron en duda los hallazgos de los primatólogos japoneses¹⁰²⁶.

En Koshima, un tiempo después de las primeras exploraciones de la isla por Imanishi y sus estudiantes, los macacos se fueron acostumbrando a la comida y a la presencia de los humanos. Esto permitió que Satsue Mito, hija del granjero en cuya casa habían permanecido los científicos, empezara la laboriosa tarea de identificar y nombrar a los monos, y describir las relaciones

¹⁰²³ Vine, Richard. *New China, New Art*. (Londres: Prestel, 2008): 97.

¹⁰²⁴ Itani, Junichiro. "The evolution of primate social structures". op. cit.

¹⁰²⁵ De Waal, Frans "Silent invasion: Imanishi's primatology and cultural bias in science". op. cit.

¹⁰²⁶ *Ibíd.*

establecidas entre ellos¹⁰²⁷. Hasta que un día le llamó la atención un comportamiento de Imo, una hembra joven, hecho que con el tiempo marcaría un antes y un después en la primatología:

[...] Hubo una ocasión, en septiembre de 1953, en la que Mito se dio cuenta de cómo Imo, entonces una [hembra] joven de 18 meses, llevó una batata a un pequeño arroyo de agua dulce que iba desde el bosque a la playa. Comer patatas con tierra desgasta los dientes, así que parecía una buena idea limpiarlas. Así lo hizo Imo, frotando la patata dentro del agua. El primer día repitió este comportamiento [como] jugando. Más tarde, mejoró su técnica metiéndose más en el agua, cogiendo la patata en una mano y frotando el barro con la otra, sumergiéndola ocasionalmente en el agua. No hay imágenes de estos eventos, debido tanto a que ocurrieron de manera inesperada como a que su significado sólo fue plenamente comprendido más adelante¹⁰²⁸.

Mito escribió una carta a Kioto, en la que ponía a Imanishi y a sus estudiantes al corriente de las novedades. El año anterior, Imanishi había propuesto y anticipado la existencia de cultura infrahumana en un ensayo titulado "La evolución de las humanidades", en el que afirmaba que "considerar el comportamiento humano como enteramente cultural o el comportamiento animal como enteramente instintivo son ambos meros dogmas¹⁰²⁹". Así que lo observado por Mito caía en terreno abonado, y pronto los investigadores Shunzo Kawamura y Masao Kawai empezaron a recopilar información y a documentar cómo el comportamiento de Imo se iba difundiendo entre el grupo de macacos, pasando de unos a otros, y publicaron artículos en los que se atrevieron a designar como "pre-cultural" el comportamiento observado. En un proceso que Frans de Waal califica como un esfuerzo de equipo, con Imanishi preparando el terreno y realizando después la interpretación cultural, Mito efectuando la primera observación, y Kawamura y Kawai recopilando la información necesaria para convencer a la comunidad científica y al mundo de que en la isla se había producido una transmisión social entre animales no humanos. Y que se podía, por lo tanto, hablar de cultura: de cultura no humana.

Y es que quedaba claro que el comportamiento no era instintivo, ni venía determinado directamente por el entorno, ni dictado exclusivamente por la genética. Imo había realizado un hallazgo ventajoso, y había empezado a utilizarlo en su provecho. Después, otros macacos cercanos lo habían aprendido de ella. Una de las

¹⁰²⁷ Esto y lo que sigue, es narrado por Frans de Waal, quien tuvo la oportunidad de conversar con la ya fallecida Satsue Mito cuando ésta tenía 84 años: De Waal, Frans. *The Ape And The Sushi Master Reflections Of A Primatologist*. op. cit., 199-202.

¹⁰²⁸ *Ibíd.*, 200. Traducción de la autora.

¹⁰²⁹ Citado en Itani, Junichiro. "The evolution of primate social structures". op. cit., 595.

primeras su propia madre, a continuación otros jóvenes de su edad, luego algunos adultos, pero no los más mayores. De modo que la difusión de la práctica del lavado de batatas había ido revelando las conexiones del entramado social del grupo, como un contraste que se filtrara por venas conectadas entre sí. Pero esta técnica no sería la última invención de Imo, pues un tiempo después la joven macaco descubrió una manera de separar los granos que también les daban de la arena en la que caían, arrojando puñados de la mezcla al agua. Así, la arena se hundía y los granos flotaban, facilitando su limpieza y su consumo. Un nuevo comportamiento que se volvió a extender por el grupo, y que fue heredado por las siguientes generaciones, junto con el lavado de las batatas.

Más de medio siglo después, los macacos de la isla de Koshima continúan lavando batatas, a pesar de que Imo lleve muerta décadas, y de que la mayoría de los investigadores que la conocieron también lo estén. Aunque en lugar de hacerlo en el arroyo, como en origen, se han trasladado a la orilla del mar, y lavan los tubérculos en el agua salada. Ya no hay barro que limpiar en las batatas (en Japón, no está permitido comercializarlas de esta forma). Pero se cree que los macacos mantienen la costumbre porque aprecian el regusto salado que obtienen gracias al agua del mar. Es decir, ya no "lavan", sino que "condimentan". Asimismo, ahora se alimentan de restos de pescado crudo que obtienen de los pescadores, una acción que empezaron a realizar algunos machos adultos, y también arrancan lapas de las rocas. En cualquier caso, resulta excepcional que se haya podido observar la genealogía al completo de este comportamiento, desde el hallazgo y la innovación de Imo, a la difusión del mismo, y su posterior herencia cultural generación tras generación. Una constatación directa que muchas veces se nos escapa de entre los dedos en los asuntos humanos, y en la que inevitablemente vemos el paralelismo con lo que sucede a nuestro alrededor día a día, mes a mes, año a año, una vez que tomamos cierta distancia. Precisamente, estos paralelismos eran los que Imanishi y sus discípulos querían utilizar para entender mejor los orígenes de la sociedad y de la familia humanas, blandiendo una continuidad que a ellos no les asustaba.

A pesar de las resistencias iniciales, las nuevas vías y metodologías abiertas por los primatólogos japoneses acabarían por filtrarse e imponerse en la disciplina ¹⁰³⁰. El primer primatólogo

¹⁰³⁰ Frans de Waal sugiere que esas resistencias fueron superadas al filtrarse las nuevas ideas en un mal inglés o en forma de nociones incompletas o mal formuladas en los círculos científicos, debido a las dificultades que tenían los primatólogos japoneses para expresarse en ese idioma. De ahí, las ideas eran

occidental en acoger con los brazos abiertos la nueva dirección emprendida por la primatología japonesa fue Ray Carpenter, que compartía con ellos un enfoque sociológico. Un tiempo después, el paleontólogo Louis Leakey puso en práctica una agenda similar a la de los primatólogos nipones, puesto que pretendía recopilar información acerca de las etapas más tempranas de la evolución humana de manera indirecta, recurriendo a la observación y estudio de los grandes simios¹⁰³¹. Para ello, envió a una serie de investigadores a observar diversas especies de primates en sus hábitats naturales. Las tres más destacadas serían Jane Goodall, Dian Fossey y Biruté Galdikas, quienes durante décadas se dedicaron al estudio de chimpancés, gorilas de montaña y orangutanes en Gombe (Tanzania), Ruanda y Borneo, respectivamente. El trabajo de las tres fue notable, y muy influyente. Esto, incluso aunque ni Goodall ni Fossey poseyeran una formación académica ortodoxa y específica. Lo que, en ciertos sentidos, les supuso una ventaja que les permitió distanciarse de las deficiencias de la disciplina, y poner en práctica enfoques nuevos, en paralelo a los de los primatólogos japoneses. Aunque no sin verse expuestas a críticas como las que se habían enfrentado ellos por este mismo motivo.

Así, para Goodall el hecho de individualizar a cada uno de los chimpancés que observaba; de darles nombres; de emplear los pronombres "él" o "ella" (*he, she*) en lugar del impersonal "ello" (*it*); o de utilizar términos como infancia, adolescencia, motivación o estado de ánimo para hablar estos primates; supuso que fuera acusada del peor pecado etológico que entonces era concebible: el de antropomorfismo¹⁰³². Es decir, la peligrosa osadía de atribuir a los chimpancés capacidades que se consideraban exclusivamente humanas. Como, por ejemplo, sugerir que cada chimpancé tenía su personalidad distintiva, al igual que los humanos. En palabras de Goodall:

Cada chimpancé, macho o hembra, tiene una personalidad única y su propia biografía personal. Podemos hablar de la historia de una comunidad de chimpancés, en la que los acontecimientos más importantes - una epidemia, una especie de "guerra" primitiva, un "auge de la natalidad" - han marcado los "reinados" que hemos conocido de cinco diferentes machos alfa. Los machos alfa son los situados en el rango más elevado dentro del grupo. Y hallamos que los chimpancés, en cuanto individuos,

tomadas y mejoradas por científicos que se manejaban mejor en inglés, con la consecuencia de que al hacerlo, se olvidaba o emborronaba la procedencia original de la idea, y se le hurtaba a los científicos japoneses el reconocimiento que merecían: De Waal, Frans. "Silent invasion: Imanishi's primatology and cultural bias in science". op. cit., 296.

¹⁰³¹ *Ibíd.*, 295.

¹⁰³² Para lo que sigue consultar: Goodall, Jane. "Los chimpancés: Llenando el vacío". *El Proyecto "Gran Simio"*. La igualdad más allá de la humanidad. (Madrid: Trotta, 1998): 21-32.

pueden modificar de alguna manera el curso de la historia chimpancé, como ocurre con los seres humanos¹⁰³³.

Fue Goodall la primera que, tras varios años de observación de la comunidad de chimpancés de Gombe, describió la utilización de herramientas en un animal no humano¹⁰³⁴. En octubre de 1960, Goodall vio al chimpancé al que había llamado David Greybeard metiendo lo que parecían trozos de hierba en los agujeros de entrada que se abrían en el montículo de un termitero¹⁰³⁵. La primatóloga descubrió que lo que David hacía era "pescar" la termitas usando el tallo, para comérselas a continuación. Después, Goodall descubrió que el comportamiento estaba más extendido en el grupo, y que incluso incluía modificar las ramitas quitándoles las hojas, para adaptarlas mejor a la tarea. Lo que implicaba modificar un objeto preexistente para hacer una herramienta. Todo lo anterior suponía un claro desafío de lo que muchos consideraban como la definición del hombre, que hasta entonces había sido considerado como el único animal que utilizaba y hacía herramientas. De hecho, cuando Leakey recibió un telegrama de Goodall informándole de sus descubrimientos, respondió con la frase: "Ahora debemos redefinir herramienta, redefinir hombre, o aceptar a los chimpancés como humanos¹⁰³⁶".

El impacto y difusión de los hallazgos de Goodall fue considerable, iría creciendo con el paso del tiempo y alcanzó más allá de los círculos científicos, en los que era mirada con sospecha, como una intrusa (no tenía formación científica, y obtendría el doctorado años después, sin haber realizado antes una carrera). *National Geographic* publicó varias de sus historias, produjo una película, y editó su primer libro, que sería rápidamente seguido por otros muchos, con un gran, y sostenido, éxito de público¹⁰³⁷. Con el tiempo, Goodall fue encaminando sus esfuerzos hacia el activismo, creó su fundación y se dedicó a promover por todo el mundo el conservacionismo y mejores condiciones para los chimpancés, salvajes y en cautividad.

Tras estos primeros pasos, se sucedieron décadas de investigación y seguimiento de diferentes poblaciones de chimpancés (y de otros grupos de primates de muchas más especies), registrando las

¹⁰³³ *Ibíd.*, 21.

¹⁰³⁴ Goodall, Jane. "Tool-using and aimed throwing in a community of free-living chimpanzees". *Nature* 201 (1964): 1264. Otro descubrimiento destacado fue que los chimpancés comían carne, y que cazaban.

¹⁰³⁵ <http://www.janegoodall.org/chimp-central-toolmakers> Último acceso 4 de febrero de 2015.

¹⁰³⁶ *Ibíd.* Traducción de la autora.

¹⁰³⁷ En la página web de *National Geographic* se hallan todos los artículos escritos por o dedicados a Goodall en la publicación, de 1963 a 2010: *The Jane Goodall Archives* <http://ngm.nationalgeographic.com/gombe-hub> Último acceso 4 de febrero de 2015.

interacciones sociales entre sus individuos, la aparición y difusión de nuevos comportamientos, su transformación y variaciones, etc. Se documentaron nuevos casos de uso de herramientas, como la utilización de piedras para cascar nueces¹⁰³⁸, o de ramas modificadas para lanzar presas¹⁰³⁹. Así como diferentes gestos de saludo y otros tipos de comunicación, algunas de las cuales son consideradas proto-lingüísticas, o incluso lingüísticas, por ciertos investigadores (por ejemplo, el ya citado Con Slobodchikoff). En 1999 apareció un artículo en la revista *Nature*, "Cultures in chimpanzees"¹⁰⁴⁰, que compilaba décadas de trabajo de campo realizado por los principales especialistas en el seguimiento de estos primates. Entre ellos, primatólogos japoneses como Toshisada Nishida o Yukimaru Sugiyama, o la propia Goodall. Después de comparar un extenso listado de comportamientos presentes o ausentes en las poblaciones de chimpancés estudiadas, en el artículo se concluye que el esquema obtenido es muy similar al que se podría esperar de un estudio antropológico de diversas poblaciones humanas. Con la salvedad de que, en el caso de los humanos, dicho esquema sería más complejo. Es decir, estos hábitos y costumbres se difundirían entre los individuos del grupo por medio de la observación, la imitación, o la enseñanza, y no vendrían determinados o dictados por la herencia genética o por condicionamiento del entorno en el que viven. Por lo tanto, se podría hablar de poblaciones diferenciadas de chimpancés, que serían poseedoras de unos rasgos culturales que las definirían y las distinguirían unas de otras. Rasgos que, posteriormente, serían transmitidos a las siguientes generaciones, y/o modificados por ellas.

El artículo de *Nature* supuso el espaldarazo definitivo al reconocimiento de la existencia de cultura en otra especie además de la humana; al menos en el ámbito científico. Sin embargo, hubo y continúa habiendo cierta resistencia a aceptar esto¹⁰⁴¹, dada la tradicional definición de lo humano por oposición a lo animal. Al igual que ha podido suceder con el lenguaje, o el arte, se procedió a intentar redefinir lo que podía ser considerado como "cultura" para hacerlo excluyente, y exclusivo, de los seres humanos. Por ejemplo, insistiendo en la necesaria presencia de un lenguaje con un cierto

¹⁰³⁸ Hannah, Alison C., y W. C. McGrew. "Chimpanzees using stones to crack open oil palm nuts in Liberia". *Primates* 28.1 (1987): 31-46.

¹⁰³⁹ Pruetz, Jill D., y Paco Bertolani. "Savanna chimpanzees, *Pan troglodytes verus*, hunt with tools". *Current Biology* 17.5 (2007): 412-17.

¹⁰⁴⁰ Whiten, Andrew, et al. "Cultures in chimpanzees". *Nature* 399.6737 (1999): 682-85.

¹⁰⁴¹ Un buen resumen de las diversas posturas y reacciones en el debate acerca de la posibilidad de una cultura en primates no humanos puede encontrarse en: McGrew, William C. "Culture in Nonhuman primates?". *Annual Review of Anthropology* (1998): 301-28.

grado de complejidad para que una especie pudiera ser considerada como depositaria de cultura, y pudiera transmitirla vía ese lenguaje. Propuesta problemática, porque esto no es así ni siquiera dentro de la cultura humana, que en muchos casos se transmite al margen del lenguaje. Para quienes defendían y defienden la existencia de una cultura no humana, el medio de transmisión era secundario, y lo determinante sería la transmisión en sí. En definitiva, que ésta tuviera lugar, la constatación de que los comportamientos detectados no venían dictados por los genes ni por el entorno, y que tomados en conjunto distinguían a los individuos de una población concreta de una especie de los de cualquier otra población. Un enfoque más antropológico¹⁰⁴², un poco como si estudiar a otros primates implicara sumergirse en las costumbres de una tribu desconocida. Tal y como ya vimos que Primat hacía, inspirado por el trabajo reciente de muchos primatólogos.

Esta aproximación, más abierta, a la definición de cultura, tendría un ejemplo paradigmático e incluso radical en el libro *La evolución de la cultura en los animales* del biólogo evolutivo John Tyler Bonner¹⁰⁴³. En su análisis, Bonner establece una distinción básica entre la cultura como "transferencia de información por medios conductuales y, de un modo más particular, en virtud del proceso de enseñanza y aprendizaje"; a la "transmisión de información genética, por herencia directa de genes, de una generación a la siguiente"¹⁰⁴⁴. Basándose en ella, se remonta como ejemplo de cultura a algo tan primordial como la oposición de estrategias existente entre bacterias móviles e inmóviles. En definitiva, todo aquello que no posee una base física, genética, que lo codifique y determine¹⁰⁴⁵.

Sin llegar al extremo de Bonner, en las últimas décadas se ha investigado y documentado la existencia de cultura en otras muchas especies animales, empezando por otros grandes simios como los orangutanes¹⁰⁴⁶ u otros primates, como los macacos japoneses ya mencionados. Pero, asimismo, se habrían estudiado cetáceos¹⁰⁴⁷, u otros mamíferos, como las ratas. O también de manera muy temprana, las aves,

¹⁰⁴² Incluso a pesar de la raíz de la propia palabra, un tipo de paradójica contradicción similar a la que se da cuando se estudian las aportaciones que otros animales realizan a las humanidades.

¹⁰⁴³ Bonner, John T. *La evolución de la cultura en los animales*. (Madrid: Alianza 1982).

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.*, 18-19.

¹⁰⁴⁵ Aunque no hay que perder de vista que la oposición de comportamiento genético vs. comportamiento cultural es una simplificación. En un mismo comportamiento se puede dar una base genética sobre la que luego se realiza un aprendizaje y aparecen variaciones culturales.

¹⁰⁴⁶ Van Schaik, Carel P., et al. "Orangutan cultures and the evolution of material culture". *Science* 299.5603 (2003): 102-5.

¹⁰⁴⁷ Rendell, Luke, y Hal Whitehead. "Culture in whales and dolphins". *Behavioral and Brain Sciences* 24.02 (2001): 309-24.

con un gran énfasis en sus cantos y dialectos¹⁰⁴⁸. Un caso curioso e interesante, debido tanto a su rápida expansión como al hecho de estar vinculado a un hábito humano localizado y concreto, sería el de los herrerillos y las botellas de leche¹⁰⁴⁹. Estos pequeños y ágiles pájaros aprendieron por su cuenta a perforar la tapa de aluminio de las botellas que los lecheros dejaban a la puerta de las casas, para poder así acceder a la nata. Este comportamiento se difundió por todo el continente europeo, transmitiéndose de pájaro a pájaro, para después esfumarse cuando los tapones cambiaron, o cuando desaparecieron botellas y lecheros. Todo ello sería un ejemplo de la intrincación y de la mutua influencia entre la cultura humana y la cultura de los herrerillos; para dar lugar a un fenómeno que, aunque efímero, habría dejado una huella tras de sí.

En definitiva, se trate de una especie u otra, y como concluía Frans de Waal en otro artículo del mismo número de *Nature* en el que había aparecido el consagrado a las culturas de los chimpancés: "Biológicamente hablando, los humanos nunca han estado solos. Y en la actualidad lo mismo se puede decir respecto de la cultura¹⁰⁵⁰".

La exploración y el interés por la imbricación de las culturas humanas y no humanas podrían rastrearse en algunos de los proyectos que Xu Bing materializó después de *A Cultural Case of Transference*, de entre los cuales hay una serie de obras que se destacaría sobre las demás. Como vimos, en aquella fase de su trayectoria, Xu Bing se había vuelto hacia otros animales en busca de nuevas vías, de nuevas energías, en obras por lo general relacionadas con cultura y lenguaje. Estaba el loro de *Parrot*, que repetía frases de menosprecio hacia los seres humanos y el arte contemporáneo; los cerdos tatuados con palabras sin sentido de la galería Han Mo, y también otros pequeños seres por los que el artista empezó a interesarse: los gusanos de seda.

Las razones que Xu Bing esgrime para justificar su predilección por estos insectos serían su debilidad por los ciclos de la vida y la naturaleza; así como que resultaba factible, y en ciertos sentido sencillo, trabajar con ellos de manera directa y cercana. Pero, por encima de todo, estaba su potente significado cultural¹⁰⁵¹. Los gusanos de seda han interpretado un papel relevante en la historia del mundo,

¹⁰⁴⁸ Marler, Peter, y Miwako Tamura. "Culturally transmitted patterns of vocal behavior in sparrows". *Science* 146.3650 (1964): 1483-86.

¹⁰⁴⁹ Sherry, David F., y Bennett G. Galef. "Cultural transmission without imitation: milk bottle opening by birds". *Animal Behaviour* 32.3 (1984): 937-38.

¹⁰⁵⁰ De Waal, Frans. "Cultural primatology comes of age". *Nature* 399.6737 (1999): 635-36.

¹⁰⁵¹ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.;

http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1995/american_silkworm_series_part_ii Último acceso 9 de febrero de 2015.

especialmente destacado con respecto a la historia y la cultura chinas. Tanto a través de las conexiones e intercambios establecidos por las rutas de la seda, como la relevancia del propio material en sí mismo, de su proceso y utilización en la indumentaria, como soporte de pinturas, o incluso como preciada moneda de cambio.

El primer proyecto de Xu Bing que requirió la participación de gusanos de seda tuvo lugar en 1994, durante el verano que siguió a la performance con los cerdos en Beijing. A partir de ese primer verano, Xu Bing planteó una serie de piezas, exhibidas en Estados Unidos, que englobaría bajo el mismo título, *American Silkworm Series*. Una serie de la que llevaría a cabo cuatro partes. Siempre, por supuesto, dentro de la temporada de eclosión, metamorfosis y cría de estos lepidópteros, a la que el artista tenía que ajustarse. Las dos primeras partes de la serie, con los respectivos títulos de *American Silkworm Series Part I: Silkworm Book* (serie de gusanos de seda americanos parte I: el libro de los gusanos de seda, 在美国养蚕系列一: 蚕书), y *American Silkworm Series Part II: Cocoon* (ídem: capullo, 在美国养蚕系列二: 包裹); estaban incluidas dentro de la exposición monográfica *Xu Bing: Language Lost* (lenguaje perdido, Massachusetts College of Art) junto con otras obras del artista¹⁰⁵². De las dos, la primera parte orbitaba en torno a un tipo de libro muy particular. Xu Bing había ofrecido a las polillas (formas adultas de los gusanos) las hojas en blanco de varios volúmenes, abiertos de par en par. Algunos, encuadernados a la manera occidental; otros a la manera china. Y las hembras habían depositado sus minúsculos huevos en la superficie de las páginas, acción que el artista consideraba como una "impresión" realizada por los insectos. En un principio, los pequeños huevos tenían un color amarillo¹⁰⁵³, pero con el paso de las horas adquirirían un color negro, que proporcionaba a las páginas del libro (o al título de su cubierta) un aspecto a la vez familiar y extraño **[Figs. 453 y 454]:**

Las miles de marcas negras de los huevos crean un "texto impreso" que evoca la extraña escritura de algún lenguaje misterioso, secreto. En la inauguración de la exposición, los

¹⁰⁵² Hay una cierta confusión en los textos y en la web del artista acerca de dónde tuvieron se exhibieron por primera vez estas dos obras. En la web se fecha la *Parte I* de la serie en 1994 y se atribuye a la exposición de Massachusetts, mientras que la *Parte II* se vincula al estudio del artista en Nueva York en 1995. Tendría sentido que esto fuera una confusión, y que hubiera sido al revés. Con la experimentación previa con el libro realizada en el estudio del artista y que al año siguiente tuviera lugar la exposición pública de ambas partes, dado que está acreditado que la muestra monográfica fue en 1995. http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1994/american_silkworm_series_part_i; http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1995/american_silkworm_series_part_ii; Último acceso 9 de febrero de 2015.

¹⁰⁵³ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.

huevos están muy próximos a eclosionar. En los días siguientes, mientras eclosionan los huevos el texto es alterado y disipado según los puntos negros desaparecen gradualmente¹⁰⁵⁴ y se transforman en miles de garabateantes líneas negras (los gusanos de seda jóvenes) que proceden a salir reptando de entre las páginas de los libros, sobrecogiendo al espectador que es confrontado por estos extraños volúmenes¹⁰⁵⁵ [Figs. 456 y 457].

Durante los meses previos a la exposición¹⁰⁵⁶, Xu Bing se había sumergido en las técnicas y secretos de la sericultura [Fig. 455], al igual que con anterioridad había hecho con los particulares de la cría de los cerdos. Con este fin, como describe Ann W. Lloyd en una reseña sobre la muestra, el artista se había dedicado a supervisar...:

[...] la eclosión de huevos de gusanos de seda importados desde Japón, cuidándolos a través de sus diversas fases, y permitiéndoles colaborar en el resultado final de la pieza. La idea central del artista evolucionó, otorgando a *Language Lost* un elemento a lo Cage de azar y sorpresa. Los diminutos gusanos maduros se mueven tan ligeramente en las páginas impresas, y sugieren un texto que ha cobrado vida, completa y literalmente un lenguaje vivo. Otras páginas albergan huevos en incubación o han llegado a quedar finamente encapsuladas en los hilos de seda de los gusanos, según la naturaleza oblitera lentamente todas las trazas de la cultura¹⁰⁵⁷.

Una visión, la de los gusanos moviéndose lenta e imperceptiblemente sobre las páginas, que habría puesto nervioso a más de un espectador, confuso acerca de lo que estaba sucediendo¹⁰⁵⁸. Con el paso del tiempo, los gusanos irían dejando tras de sí otras huellas fisiológicas, restos, excrementos, trazas de sí mismos y de sus actividades irían impregnando el libro, manchándolo de vida. Y si se los alimentaba y se los dejaba crecer el tiempo suficiente, aparecían los hilos de seda, que podían terminar encapsulando el libro¹⁰⁵⁹.

Habría unos cuantos puntos a destacar en esta primera obra de la serie, empezando por su vinculación con el ciclo de la vida. Xu Bing hizo con los gusanos de seda algo muy similar a lo que Haacke había propuesto antes que él, con la incubadora de pollitos. Mostrar las diferentes fases por las que atravesaban los insectos (huevo,

¹⁰⁵⁴ Según Xu Bing, una vez rotos, los pequeños huevos adoptan un color blanco, probablemente porque el negro venía dado por los cuerpos de sus pequeños ocupantes. Ibíd.

¹⁰⁵⁵ http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1994/american_silkworm_series_part_i op. cit.

¹⁰⁵⁶ Y probablemente, como ya indiqué en otra nota anterior, en una experimentación que venía desde el verano anterior.

¹⁰⁵⁷ Lloyd, Ann Wilson. "Lost and Found". *Xu Bing: Language Lost*. (Massachusetts: Massachusetts College of Art, 1995): 20-25. Disponible en: http://www.xubing.com/index.php/site/texts/lost_and_found/ Traducción de la autora.

¹⁰⁵⁸ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.

¹⁰⁵⁹ Aunque me da la impresión, no confirmada, de que los libros con escritura viva y los libros que terminan encapsulados en seda son dos facetas separadas de la misma obra que se centran en distintas fases del ciclo de los gusanos de seda, y que se exhibían conjuntamente dentro de la misma exposición.

larva/oruga-gusano, crisálida-pupa, y polilla), sus transformaciones, su metamorfosis, era una manera de exhibir la vida y la naturaleza dentro del cubo blanco de la galería. Adicionalmente, si los pollitos de Haacke eran utilizados en los museos de ciencia con la intención didáctica de familiarizar a los niños con estos ciclos naturales, los gusanos de seda serían otra constante en las aulas escolares de todo el mundo, y en algunos casos, casi una mascota que hacía su aparición con la llegada de la primavera (acompañada por su voraz apetito de hojas de morera¹⁰⁶⁰). De hecho, en la siguiente parte de la serie (realizada en 1998), Xu Bing insistiría en este mismo concepto cíclico con un ejemplo particularmente hermoso o poético. En *American Silkworm Series Part III: The Opening* (la apertura/inauguración, 在美国养蚕三: 蚕花) el artista calculó y moduló con mucho cuidado las fases de los gusanos, haciéndolas coincidir con la inauguración y el desarrollo de la exposición; en un proceso que produjo una espectacular transformación:

Un enorme ramo de florecientes ramas de morera dispuestas en un jarrón de gran tamaño fue exhibido en el vestíbulo de la sala durante la inauguración de la exposición. Cientos de gusanos de seda reptan por las ramas y se dan un banquete con las hojas frescas. En el transcurso del periodo de la exposición, las hojas de morera son completamente consumidas por los gusanos de seda, que dejan sólo las ramas desnudas. Los gusanos proceden entonces a hilar su seda en plateados capullos, transformando las ramas desnudas del jarrón en una escena repleta de otro tipo de belleza¹⁰⁶¹ [Figs. 458 y 459].

Parte de la poesía de esta instalación reside en su ciclo, en su metamorfosis. Así como también en sus sutiles sustituciones, en sus metáforas tangibles. En lugar de florecer y dar fruto de la forma habitual, las ramas de morera acogen a los gusanos, que terminan por convertirse en las flores o frutos del árbol; para que, a continuación de las crisálidas emerjan las polillas aladas. Se trata de una obra efímera, que enfatizaría lo delicado, vulnerable y cambiante de la vida; una idea muy presente en el pensamiento de Asia Oriental. Además, aunque se trata de un arreglo floral un tanto excéntrico, se encuadra también dentro de la larga tradición china en relación con este arte¹⁰⁶². Asimismo, para Xu Bing la belleza no sólo se hallaría en el aspecto

¹⁰⁶⁰ Una aparición que convertía a niños y padres en detectores de los árboles de morera del vecindario. Todavía recuerdo dónde está el árbol de morera más cercano a la casa de mis padres, donde parábamos para abastecernos en el camino de vuelta del colegio.

¹⁰⁶¹ http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1998/american_silkworm_series_part_iii Último acceso 9 de febrero de 2015. Traducción de la autora.

¹⁰⁶² Aunque no tienen tanta fama como el *ikebana* japonés (con el que están emparentados), los arreglos florales chinos tienen una larga historia que se remonta a siglos, y se consideran una forma de arte.

visual y en las transformaciones, sino también en los paralelismos entre la vida de los gusanos de seda y la de los seres humanos. En especial, con la concepción de la vida de los asiáticos, y por encima de todo, la de los chinos. Quienes, según el artista, se sentirían identificados con las pequeñas criaturas, que trabajarían duramente y en silencio, y serían meticulosas, generosas y productivas¹⁰⁶³.

Pero para poder hacer este estudiado uso del ciclo de vida de los gusanos de seda (con los huevos depositados en los libros eclosionando en el momento preciso, y los gusanos formando capullos en las ramas durante una exposición), Xu Bing habría tenido que dominar antes su cuidado y manejo, y medir milimétricamente la duración de sus fases. Además de controlar las condiciones de temperatura, humedad, y luz en las que se hallaban, tanto en su estudio como en la galería:

Esta pieza [fue] muy difícil de terminar porque necesitaba contar el tiempo [de manera] muy correcta... muy correctamente, ¿cierto? Por ejemplo, mañana es la inauguración de la exposición. Necesito [...] que los bebés de gusano de seda eclosionaran hace unos treinta días. Antes de que eclosionen necesitas sacar los huevos [...] de la nevera. Entonces tienes unos ocho días, diez días, antes de que empiecen a eclosionar. Cuando eclosionan, los alimentas con hojas frescas de morera, todos los días. Sólo comen hojas de morera, frescas, sí. Después de unos veinticuatro días empiezan a tejer seda. Así que necesitas de verdad investigar su calendario, sus tiempos. Una cosa muy difícil de hacer¹⁰⁶⁴.

Autores como Wu Hung trazan una línea de continuidad entre este laborioso control o modulación ejercido por Xu Bing sobre los gusanos de seda y otros animales, y el demostrado en sus concienzudos empeños anteriores. Como el que le llevó a pasar años inventando, grabando e imprimiendo los caracteres falsos de su *Libro del Cielo*. Para este profesor y comisario los animales serían una materia o sustancia diferente, pero materia al fin y al cabo, y "lo mismo para Xu Bing en la medida en que había pasado una gran cantidad de tiempo y cuidado para llevar a cabo un experimento artístico utilizándolos¹⁰⁶⁵". Una afirmación de la que discrepo, en la línea de lo que he venido defendiendo hasta aquí. Aunque los animales no humanos (esta vez, los gusanos de seda) sean usados en una obra como simples objetos, siempre habrá otras dimensiones presentes, otras agencias, otros elementos que terminarán expresándose, y que no podrán ser evitadas.

¹⁰⁶³ Palabras de Xu Bing citadas en: Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 373. Xu Bing habla de los gusanos de seda como modelo de socialismo y de sacrificio, lo que los relacionaría con otros insectos descritos en términos parecidos, como hormigas y abejas.

¹⁰⁶⁴ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit. Con estas palabras Xu Bing parece estar refiriéndose al conjunto de la serie.

¹⁰⁶⁵ Wu Hung. *Wu Hung on Contemporary Chinese Artists*. (Hong Kong: Timezone, 2009): 36.

Tampoco creo que la intención de Xu Bing sea, tanto en esta serie como en otras de sus obras, la de reducir a los gusanos de seda a meros materiales con los que construir su trabajo. Aunque los utilice, manipule y fuerce en algunos sentidos. De hecho, ha declarado que considera a los animales con los que trabaja...:

[...] los colaboradores más maravillosos. Trabajar con animales es mi proceso artístico. Aprendo de ellos.

[...] A fin de reconocer el límite de la humanidad, incluyéndome a mí mismo, empecé a trabajar con otros seres vivos de modo que podamos llenar nuestra deficiencia y degeneración por medio de su asistencia. La fase [en la que se encuentra] la cooperación con ellos es la de un experimento desconocido relacionado con las ciencias sociales, lo cual incluye muchos asuntos¹⁰⁶⁶.

Para Xu Bing, por humildes que sean, los animales se convierten en modelos, en maestros; con todo el peso que conlleva esa palabra en las culturas asiáticas. A su vez, pretende extender a otros seres humanos este descubrimiento, esta convicción personal, por medio de sus obras y exposiciones. Además, es necesaria una convivencia estrecha entre Xu Bing y las especies junto con las cuales realiza sus obras. Una imbricación que se apoya en las relaciones previas entre los seres humanos y esos animales, establecidas en un determinado marco; en el conocimiento acumulado, y en el conocimiento adquirido; así como en las culturas y biología que se han ido entrelazando durante siglos. O mejor dicho, milenios. El artista atraviesa por todos esos procesos, los replica a una escala minúscula, y se entrega a ellos. Hasta el punto de que, durante una exposición en Chicago, llegó a mantener calientes a los gusanos de seda que estaba utilizando metiéndolos junto a él entre las sábanas de su cama, para tratar de asegurarse de que siguieran fabricando seda durante la muestra¹⁰⁶⁷.

Pero, volvamos a los libros impresos con diminutos huevos, a las minúsculas letras cobrando vida delante de los ojos de los espectadores. De nuevo, al igual que sucedía con los cerdos de *Cultural Case of Transference*, se hace patente una tensión que da lugar a interpretaciones en direcciones contrapuestas. Por un lado, reaparece el tema de cultura vs. naturaleza, con cierto énfasis en la variante naturaleza vs. lenguaje. En la cita que reproduce en las páginas anteriores, Lloyd habla de cómo los gusanos de seda borran las palabras de los libros, y con ellas, el lenguaje y la cultura. Sería algo así como un eco de ese tópico desenlace que Xu Bing había buscado en un principio, de ese triunfo de la naturaleza. Todo ello antes de

¹⁰⁶⁶ Palabras citadas en Weintraub, Linda. "Allegorical Personal – Xu Bing (behavioral model)". op. cit.

¹⁰⁶⁷ Wu Hung. *Wu Hung on Contemporary Chinese Artists*. op. cit., 35.

que la performance de Beijing se transformara y evolucionara delante de los ojos del artista, gracias a las contribuciones de los espectadores y de los propios cerdos. Pero simultáneamente, no es como si los gusanos de seda borrarán toda escritura, todo lenguaje. En realidad lo que hacen es crear uno nuevo, viviente, en movimiento, que es calificado como "lenguaje vivo" por Lloyd, o descrito por Xu Bing como un lenguaje "misterioso", "extraño", "secreto"¹⁰⁶⁸.

Así pues, y viéndolo desde esta perspectiva, se diría que la intención de Xu Bing no sería tanto la de promulgar la abolición o desaparición de todo lenguaje, de toda cultura. Sino más bien apuntar el hecho de que la cultura no es sólo lenguaje, ni exclusivamente humana. De que hay otros modos de comunicación o lenguaje, otras maneras de contribuir a la cultura y de formar parte de ella. Como hacen muchos otros animales, tanto en la cultura en general como en los pequeños microcosmos cuya existencia y transformaciones escenifica Xu Bing. Sin que el artista llegue nunca a ostentar, por ello, el dominio o control absoluto de la situación, la garantía de que el proceso o el desenlace van a ser los pretendidos. Así, esta lectura de la serie de Xu Bing encajaría con la deriva que se habría ido dando en el contexto científico abordada en páginas anteriores. Y en este contexto podrían tomarse en consideración las aportaciones culturales de otros animales, ya se tratara de unos inteligentes y sensibles como los cerdos, o de los diminutos gusanos de seda.

Además del libro impreso por gusanos de seda, la primera fase de *American Silkworm* tenía una mitad adicional, que habría sido revisitada en el cuarto y último capítulo de la serie. Se trataba de la mencionada *American Silkworm Series Part II: Cocoon* (在美国养蚕系列二: 包裹), en la que el subtítulo de "capullo", o "crisálida", aludía al hecho de que Xu Bing hubiera proporcionado diversos objetos a los gusanos, que los habían encapsulado con su seda convirtiéndolos en capullos gigantes y un tanto informes. Algo que había sucedido con otros libros, pero también con periódicos, fotografías, pilas de papel continuo impreso desde un ordenador, o incluso un ordenador portátil al completo [Figs. 460 y 461]. La pantalla del ordenador mostraba texto, pero también las imágenes de los propios gusanos de seda desplazándose por la pantalla y por el resto del ordenador:

[...] En la otra sección, alimenté a algunos gusanos de seda. Un día [ya] hilaban seda, y dejé que cubrieran objetos. este proceso sucede en la galería. Por ejemplo hay un ordenador

¹⁰⁶⁸ http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/1994/american_silkworm_series_part_i Último acceso 10 de febrero de 2015.

portátil. El ordenador... ejecuta las palabras, y también reproduce algo de música. El primer día los puedes leer, pero día a día la seda pasa a ser más y más densa. Cuando... hacia el final de la exposición ninguna persona sabe lo que hay dentro¹⁰⁶⁹.

Se podría repetir aquí la posible lectura de que los gusanos borran la escritura y el lenguaje con la seda, al cubrir el texto de los libros, periódicos, hojas impresas, o de la pantalla del ordenador. Igual que los cerdos pisaban los libros o borraban con sus roces las letras y caracteres de sus cuerpos. En un proceso que podría verse, quizás, como destructivo, pero que en el fondo pretendía ser una llamada de atención acerca de otras vías, de otras realidades, representadas por las orugas¹⁰⁷⁰. Simultáneamente, y en otro de esos vuelcos de significado que caracterizan las obras de Xu Bing, tanto los hilos como los capullos de seda simbolizarían la espiral de pensamientos en las que muchas personas acabarían encapsulándose a sí mismas, rodeando con ellos un tema o asunto a la vez que tienden a ignorar su esencia, su vida¹⁰⁷¹. En lo que recuerda a otro de los koan del budismo zen, tan admirados por Xu Bing.

Adicionalmente, también se ha querido ver en este encuentro entre gusanos y tecnología, entre la seda y objetos ligados a la comunicación, una nueva contraposición entre los avances occidentales y la tradición asiática que reflejaría la exposición de Xu Bing a dicha tecnología, una vez que había abandonado China y se había establecido en Estados Unidos¹⁰⁷². En esta línea estaría el último desarrollo de la serie, *American Silkworm Series Part IV: Silkworm VCR* (vídeo gusanos de seda, 在美国养蚕四：蚕的VCR), de 1998 [Fig. 462]. En esta obra Xu Bing había introducido unos gusanos de seda en el interior de un reproductor de vídeo, abierto y en funcionamiento. Insectos que habían continuado secretando sus hilos mientras el aparato seguía reproduciendo imágenes de gusanos cubriendo de seda lo que parecía su interior, emitidas por un monitor de televisión cercano. Gusanos que tejen, vídeo y monitor que reproducen, ambos funcionando, ambos por su cuenta pero al unísono. Si dejamos de lado las implicaciones metapictóricas de la obra (que irremediablemente recuerda a *TV-Buddha* de Nam June Paik), se podría pensar que la instalación es un llamamiento a la necesaria convivencia y crecimiento conjunto de todos los opuestos que han sido conjurados por el artista.

¹⁰⁶⁹ Conferencia impartida por Xu Bing en Skowhegan, op. cit.

¹⁰⁷⁰ Así lo sugiere Linda Weintraub, apoyándose en declaraciones de Xu Bing:: Weintraub, Linda. *In the making: creative options for contemporary art*. op. cit., 373.

¹⁰⁷¹ *Ibíd.* Esto podría estar relacionado con una expresión china que también menciona Liang Shaoji.

¹⁰⁷² Es lo que apunta Wu Hung: Wu Hung. *Wu Hung on Contemporary Chinese Artists*. op. cit., 32-33.

Cultura y naturaleza, tradición y tecnología, oriente y occidente, lo blando y lo duro, lo áspero y lo suave¹⁰⁷³... O, conectándolo con lo ya explicado anteriormente, de reivindicar el hecho de que existirían otras aportaciones, otras vías para contribuir a ámbitos que hasta ahora se consideraban exclusivamente humanos, como la cultura.

Pero Xu Bing no sería el único artista chino que ha trabajado con gusanos de seda. Otro caso incluso más destacado, y anterior en origen, sería el de Liang Shaoji, cuya dedicación a los gusanos de seda se habría prolongado durante décadas. Aunque ambos enraizados en la tradición china, los enfoques de uno y otro podrían considerarse complementarios en algunos aspectos. Puesto que, si bien Xu Bing se mostraba más inclinado a proponer reflexiones acerca de la cultura y el lenguaje, y las relaciones de estos con naturaleza y biología; el punto de partida y uno de los intereses fundamentales de Liang Shaoji parece ser la confluencia de arte y artesanía, la exploración y decantación de los mimbres esenciales de técnicas y materiales textiles (por encima de todo, la seda), y la vinculación de éstos con lo biológico, con la vida.

Liang Shaoji nació en 1945, poco después de finalizada la segunda Guerra Sino-Japonesa, en el marco de la Segunda Guerra Mundial¹⁰⁷⁴. Hijo de un empleado de banco, declara que aunque su familia más inmediata no fue directa o gravemente afectada por los acontecimientos del periodo (tras la proclamación de la República Popular China en 1949, primero el Gran Salto Adelante de 1958-61, seguido por la Revolución Cultural entre 1966-76); tuvo que trabajar en el campo unos años, y no pudo acudir a la universidad. Un contratiempo del que no fue consciente, hasta finalizada la Revolución Cultural. Debido a que "el conjunto de la sociedad china estaba tan constreñido que como individuo no podías sentirlo"¹⁰⁷⁵.

Liang Shaoji afirma haber estado siempre interesado por el arte: "[...] sentía que era un lugar ideal para expresar mis emociones"¹⁰⁷⁶. Antes de que la Revolución Cultural lo parara todo, había estudiado escultura en una escuela afiliada a la Academia China de Arte en la

¹⁰⁷³ En opinión de Wu Hung lo que se pronostica en la obra sería el triunfo de la cultura amable y agrícola del Este frente a la dura e industrial del Oeste, pero creo que lo que se escenifica es más un encuentro que un combate. *Ibíd.*

¹⁰⁷⁴ A no ser que indique lo contrario, la información relativa a la biografía de Liang Shaoji está extraída de dos entrevistas: Brouwer, Marianne. "Liang Shaoji talk with Marianne", 2009. Disponible en: <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/text.htm?textId=1824> Último acceso 13 de febrero de 2015; Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji", 2012. Disponible en: <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/4007> Último acceso 13 de febrero de 2015.

¹⁰⁷⁵ Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji". *op. cit.*

¹⁰⁷⁶ Brouwer, Marianne. "Liang Shaoji talk with Marianne". *op. cit.*

ciudad de Hangzhou. De esta etapa también le había quedado "grabada en el corazón¹⁰⁷⁷" una fuerte influencia de la cultura china y de las artes populares tradicionales, entonces impulsadas por Mao. Dado que, al estar cerradas las academias no podía seguir formándose, a mediados de los sesenta se puso a trabajar en una gran fábrica de lino, en la que se usaba lino y algodón para hacer alfombras, telas, pantallas de lámpara, zapatos y tapices. Sin embargo, el artista empleaba su tiempo libre haciendo grabados, escultura y pintura al óleo, y pronto sería nombrado director del Instituto de Artes y Oficios de la ciudad de Taizhou. Una institución que englobaba la investigación en campos relacionados con el bordado, la escultura, o los juguetes. Su posición le permitiría centrarse en sus intereses, dedicarse al arte y diseño textil, y experimentar con diferentes tipos de fibras; algo que le apasionaba. Además, una vez acabada la Revolución Cultural, y debido a la orientación académica del Instituto, Liang Shaoji tuvo la oportunidad de viajar a Alemania, Francia y Estados Unidos a principios de los ochenta; además de a Rusia, aliado comunista de China. Países en los que participó en seminarios y exposiciones. Una actividad que le convertiría en una figura internacionalmente reconocida en el mundo de las artes y oficios¹⁰⁷⁸.

Fue durante esta época, post-Revolución Cultural, cuando Liang Shaoji empezó a comparar la cultura china y la cultura occidental, a través de sus viajes y de los libros extranjeros que eran de nuevo accesibles y podían volver a leerse. En esos años se abrió a múltiples influencias, como el expresionismo y filosofía alemanes (cultura, la germana, de la que se declara admirador, y de la que suele destacar a Nietzsche, Heidegger o incluso Einstein). Pero por encima de todo, se dio cuenta del diferente valor que en el mundo occidental se le otorgaba a lo humano, y a la libertad individual. Lo cual terminó desembocando en una manera distinta de afrontar su vida y su arte, al incorporar y asumir la noción de "artista" (en el sentido tópico de la tradición occidental), a su propio trasfondo y formación en la tradición china. Así como también a entender la noción de progreso o avance en un sentido lineal, por la suma de innovaciones que se enfrentarían al pasado y romperían con él. Frente a una concepción del tiempo y del progreso más cíclica y circular, de regreso continuo al origen, más característica del contexto chino:

Durante los años ochenta el espacio para la libertad individual era limitado en China. Así que empecé a sentir que me

¹⁰⁷⁷ Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji". op. cit.

¹⁰⁷⁸ Brouwer, Marianne. "Cloud". Liang Shaoji. (Shanghai: Shanghart, 2007).

gustaría mucho romper con estas restricciones a través del arte, para reconstruir el arte como una manera de resistirse a las restricciones sobre la libertad individual¹⁰⁷⁹.

En aquel entonces empecé a darme cuenta de que el valor de un artista reside en su individualidad¹⁰⁸⁰.

Esa deriva le decidió a cambiar de rumbo, y a tomar una medida drástica. Cumplidos los 40 años, se enroló como estudiante en el Estudio Maryn Varbanov de Tapicería Contemporánea, recientemente establecido en la Academia de Bellas Artes de Zhejiang, en Hangzhou. Una especie de laboratorio que había sido fundado por Varbanov (siendo Wan Man su nombre chino), un artista textil búlgaro que se había formado en la Academia de Bellas Artes de China en los años cincuenta, y que había contraído matrimonio allí con su también colaboradora Song Huai-Kuei. Para después volver a Bulgaria, y permanecer allí en los sesenta y primera mitad de los setenta. Posteriormente, recalaría en París, donde llamaron la atención sus instalaciones de tapices colgantes y tridimensionales¹⁰⁸¹. En Hangzhou, Varbanov se propuso servir de puente entre las tradiciones artísticas china y occidental, y se rodearía de una serie de destacados artistas, como el propio Liang Shaoji o Gu Wenda, sobre los que ejerció un impacto notable. El primero seguramente se sintió atraído por la vocación experimental del estudio, que se correspondía con la línea que había emprendido por su cuenta. Asimismo, lo que Varbanov podía enseñarle resultaría ser "mucho más que técnicas. Era la actitud que mostraba hacia el arte lo que más me impresionó e influyó¹⁰⁸²". Tan convencido estaba de que eso era lo que quería, y que ahí era donde debía estar, que no le importó compaginar sus estudios con su puesto de director en el Instituto de Artes y Oficios de la ciudad de Taizhou, tal y como le solicitaba el gobierno local. Incluso a pesar de la carga extra que esa responsabilidad le suponía.

Sus primeras instalaciones, inspiradas en las que había tenido ocasión de contemplar durante sus viajes al extranjero, consistían en estructuras colgantes o geométricas hechas con diferentes tipo de textiles, como lana o seda, en las que con frecuencia incluía también bambú¹⁰⁸³. Al mismo tiempo empezó a explorar otros ámbitos

¹⁰⁷⁹ Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji". op. cit.

¹⁰⁸⁰ Brouwer, Marianne. "Liang Shaoji talk with Marianne". op. cit.

¹⁰⁸¹ O'Dea, Madeleine. "Perpetual Motion: The Life and Art of Maryn Varbanov". *Leap: The International Art Magazine of Contemporary China*, 1 de agosto de 2010.

<http://leapleapleap.com/2010/08/maryn-varbanov/> Último acceso 13 de febrero de 2015.

¹⁰⁸² Brouwer, Marianne. "Liang Shaoji talk with Marianne". op. cit.

¹⁰⁸³ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

contemporáneos, como la performance. Pero fue en 1988-89 cuando su trayectoria alcanzó un punto de inflexión definitivo. Hasta ese momento había venido utilizando seda industrial, pero comenzó a barajar la posibilidad de hacer su propia seda¹⁰⁸⁴. Esto le aproximó por primera vez a los gusanos de seda, lo que se reflejó en sus obras. Una de las cuales, una instalación configurada con cubos cuyas caras mostraban diversos diagramas y compartimentaciones parcialmente recubiertas por seda, fue seleccionada para formar parte de la ya mencionada exposición *China/Avant-Garde* de 1989. En sus palabras:

En 1989 creé una gran instalación titulada *Serie Yi – Cubo Mágico* (materiales: seda, capullos secos, metal, papel de arroz), que fue aceptada para la *Exposición de Arte Moderno de China* del Museo de Bellas Artes de China¹⁰⁸⁵. Más tarde, esta pieza viajó al Auditorio Guomei de Hangzhou. Estaba montando la instalación justo después de una tormenta, y un haz de luz atravesó una ventana y brilló sobre la tela de seda. Me quedé extasiado por la visión de los capullos colgando por delante de un fondo translúcido e iluminado, así que pensé “¿Por qué no hago una pieza con seda cruda de gusanos vivos¹⁰⁸⁶ [Fig. 463]?”

Liang Shaoji tendía a poner una atención especial en la iluminación de sus obras. La consideraba “una parte importante de la obra, porque bajo una cierta luz la seda parecía que continuaba moviéndose, que estaba viva¹⁰⁸⁷”. El siguiente paso, transformar ese interés por mostrar una apariencia de vida a exhibir vida en sí misma, era un avance consecuente. Además, dado que el artista se hallaba “viviendo en Hangzhou, la capital de la seda, lo consideré un sitio ideal para la cría de gusanos de seda¹⁰⁸⁸”. Por lo que cuando comenzó la temporada de cría en la primavera de 1989, Liang Shaoji puso en práctica su idea. Por un lado, estudiando sericultura, y por el otro, sumergiéndose en diferentes tipos de experimentos para familiarizarse con las reacciones de los gusanos de seda bajo distintas condiciones¹⁰⁸⁹.

En ese punto, Liang Shaoji partía de su conocimientos de las técnicas textiles, de las características de la fábrica de las diferentes telas, de los hilos y las formas. Para él, los principios básicos de un tejido eran los conceptos de trama y envoltura. Pero

¹⁰⁸⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁸⁵ En el texto la exposición aparece así designada, pero tal y como confirman otras referencias y el propio Liang Shaoji, se trata de la exposición *China/Avant-Garde*.

¹⁰⁸⁶ Palabras de Liang Shaoji citadas en: Juanjuan, Tong. “Liang Shaoji and his ‘Tao’ of Silkworms”.

Liang Shaoji: Preguntas al Cielo - Questioning Heaven. (Beijing/Madrid: Gao Magee Gallery, 2012): 20. He traducido el pasaje desde el inglés porque la versión en español me parecía inexacta.

¹⁰⁸⁷ Declaración de Lian Shaoji citada en: Brouwer, Marianne. “Cloud”. op. cit.

¹⁰⁸⁸ Juanjuan, Tong. “The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji”. *Liang Shaoji: Preguntas al Cielo - Questioning Heaven*. (Beijing/Madrid: Gao Magee Gallery, 2012): 107. La ciudad de Hangzhou es considerada el centro histórico de la producción de la seda en China.

¹⁰⁸⁹ Juanjuan, Tong. “Liang Shaoji and his ‘Tao’ of Silkworms”. op. cit., 20.

quería ir más allá, no quería dejarse llevar por el atractivo de lo superficial, de quedarse en el tratamiento de los tejidos como pieles que cubren, en sus aspectos decorativos. Quería penetrar en su esencia, y volver al origen¹⁰⁹⁰. De modo que empezó a dar los primeros pasos de lo que sería la búsqueda de una eco-estética propia, en cuyos principios iría profundizando con el paso de los años¹⁰⁹¹. Con este fin, inició una serie a la que dio el nombre de *Nature Series*, en la que cada nueva obra constituía un nuevo paso en sus reflexiones y experimentos, un nuevo número en la sucesión de piezas. Como las cifras consecutivas con las que iba titulando cada una de las piezas: "[...] nuestra exploración de la vida, el tiempo y el espacio nunca termina, y lo mismo ocurre con mi *Nature Series*¹⁰⁹²".

Se podría decir que la base de todo esto fue el descubrimiento de que "el capullo con forma de huevo de un gusano de seda era, de hecho, un tejido, lleno de ideas acerca de la vida¹⁰⁹³". En este descubrimiento se pueden anclar dos de las nociones que Liang Shaoji ha ido refinando y moldeando con el tiempo, y en torno a la cuales ha construido un relato mediante el que explica la evolución de su trayectoria¹⁰⁹⁴. En primer lugar, estaría la ya mencionada vuelta al origen, o como él suele denominarla, el "regreso a casa¹⁰⁹⁵", a lo nativo o primitivo. El capullo del gusano de seda, en forma de huevo, sería una referencia al origen de la vida, a la vida como fuente y núcleo central de todo lo que nos rodea. Así como un punto de partida de un ciclo de vida concreto: capullo, polilla, huevo, oruga, capullo. Asimismo, en línea con lo que ya apunté, en esta noción el artista incluye pulsiones propias de la cultura y arte occidentales. Como la búsqueda de lo simple y primitivo (citando como ejemplo a Gauguin), o la deconstrucción y la reducción a lo esencial para cuestionar los principios fundamentales de algo, y después poder reconstruir sobre ellos. Pero también recurre a la tendencia china de la vuelta a la

¹⁰⁹⁰ Para exponer y analizar las ideas y estética de Liang Shaoji, me baso en un texto suyo: Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". *Chinese artists, texts and interviews: Chinese Contemporary Art Awards (CCAA) 1998-2002*. (Hong Kong: Timezone 8, 2002): 41-46.

¹⁰⁹¹ Hanru, Hou. "Liang Shaoji, towards a new interface between art and science". *Culture and Nature: Prince Claus Awards 2009*. (Ámsterdam: Prince Claus Fund, 2009). Disponible en: <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/1844.jsessionid=5653ad545169c787a2b708d6224e> Último acceso 16 de febrero de 2015.

¹⁰⁹² Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 113.

¹⁰⁹³ Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". op. cit., 41.

¹⁰⁹⁴ Como explica en otro texto en el que reescribe sus notas acerca de *Nature Series*, y que también utilizo para desarrollar las ideas y estética del artista: Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming: Notes on Creating Nature Series". *Liang Shaoji: Preguntas al Cielo - Questioning Heaven*. (Beijing/Madrid: Gao Magee Gallery, 2012): 40-44.

¹⁰⁹⁵ En la traducción al inglés, "homecoming", y en caracteres chinos "还乡".

tradición, de avanzar cíclicamente analizándolo todo desde el marco en el que uno se encuentra:

Para mi sorpresa, cuando retrocedí un paso, di dos pasos hacia delante porque resulta que descubrí las palabras claves del arte, que había estado buscando concienzudamente. Además de "simplicidad", "verdad", "vacío", "ligereza", "lo salvaje"¹⁰⁹⁶, "primitivismo", "tradición"; también he hallado "modernidad", "post-modernidad", "el presente", "ego", "trascendencia", etc. El regreso a casa me ayudó a recuperar mi identidad y reconstruir la tradición después de que deconstruyera la tradición y volviera a ella. "El origen" de la tierra nativa desprende una fascinante atmósfera primitiva y abre un espacio vasto y libre¹⁰⁹⁷.

La otra noción sería la de la "toma de medidas"¹⁰⁹⁸, que parece referirse a la práctica de analizar y poner a prueba las confluencias y límites de campos o conceptos adyacentes, u opuestos. El capullo del gusano de seda, considerado como un tejido, le habría servido al artista para ir desgranando estas oposiciones o confluencias. En realidad, el hilo de seda secretado por los gusanos habría servido como "medida", por su longitud (según Liang Shaoji, el hilo de un único gusano de seda podía alcanzar un kilómetro de longitud) y sus características. De entrada, se desenrollaba en el tiempo, adquiría volumen y ocupaba un espacio en forma de capullo. Servía para contrastarlo todo con la vida, y también era la expresión de un cierto ritmo, marcado por las pequeñas criaturas. Por si fuera poco, la línea del hilo y el hilo enrollado en el capullo también podían usarse para conectar las dos tradiciones, lineal y cíclica, occidental y asiática. Pero en un primer momento, y aunque todos estos aspectos también estuvieran presentes en mayor o menor medida, la reacción de Liang Shaoji era más concreta y específica. Su *Nature Series* estaba planteada como una respuesta frente al concepto de artesanía o artes decorativas, en las que se englobaba el arte o diseño textil¹⁰⁹⁹. Se diría que el artista, alimentado por la influencia de Varbanov¹¹⁰⁰, no se resignaba a que su disciplina fuera considerada como superficial, utilitaria, decorativa o menor. Y habría optado por rebelarse,

¹⁰⁹⁶ El término inglés es "wilderness".

¹⁰⁹⁷ Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming". op. cit., 43. Traducción de la autora. Las comillas son del texto original.

¹⁰⁹⁸ Los caracteres chinos serían "度测", traducidos al inglés como "measure-taking".

¹⁰⁹⁹ Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji. op. cit.

¹¹⁰⁰ Varbanov, murió en el verano de 1989 meses después de que le fuera descubierto un cáncer tras sufrir una caída. Una convalecencia que coincide con la transición de Liang Shaoji, y que quizás pudo tener alguna influencia en ella. O'Dea, Madeleine. "Perpetual Motion: The Life and Art of Maryn Varbanov". op. cit.

llevando los principios de la misma hasta sus últimas consecuencias, hasta entresacar su esencia.

Por otro lado, resulta coherente que para dar cuerpo a esa reacción en contra del concepto de artesanía, el artista se decantara por un medio vivo, y por usar la seda de los gusanos. De ahí nacía una oposición fundamental. Si el capullo era un tejido, y los que los fabricaban eran pequeñas criaturas, diminutos seres vivos, ¿había que considerarlo como algo natural, o como algo artificial? Después de todo ese tejido era creado por algo vivo, y en teoría sería natural debido a ello. Pero eso resultaba una contradicción con el hecho de que dicha trama o tejido natural fuera visto como algo fabricado. Una contradicción que en un siguiente nivel podía perfectamente extenderse a lo hecho por los seres humanos. ¿Acaso no éramos los seres humanos también parte de la naturaleza, por mucho que nos empeñáramos en apartarnos de ella? ¿Por qué lo que hacíamos nosotros, seres vivos, era considerado artificial, y lo que hacían otras criaturas, también seres vivos, era englobado dentro de la categoría natural? Según lo formula Liang Shaoji:

Los seres vivos, todos ellos, buscan un espacio para vivir dentro de una contradicción ridícula, no suprimible. El inmutable aspecto de la vida no viene sólo de la naturaleza, viene también de lo artificial¹¹⁰¹.

Artificial, o como aparece en el texto inglés, "*man-made*", hecho por el hombre. O "人為", en el texto chino, con el primer pictograma aludiendo a una persona, sobre sus dos piernas. Así pues lo artificial, lo hecho por los seres humanos, también sería producto de la vida, de la naturaleza. Como la seda y los capullos de los gusanos de seda. Y al poner a prueba esa separación fundamental, al referirlo todo a la vida y a la naturaleza, y utilizarlas como vara de medir; no sólo se manifestaba esa contradicción, sino que al mismo tiempo se desvanecían o difuminaban las divisiones entre otros conceptos. Como, por ejemplo, entre el arte con mayúsculas y la artesanía/artes decorativas. Dado que uno de los criterios que parecían pesar más para distinguir entre una y otras era, precisamente, la presunta mayor artificialidad, o mejor dicho, industrialidad o mecanicidad de las segundas frente a la primera. A su vez, el hecho de poner el énfasis en la trama y en la construcción tridimensional además de en la vida, añadía otras facetas a sus obras. Eran también esculturas, pero blandas y flexibles; instalaciones contemporáneas, vivas, obras en las que podía leerse un

¹¹⁰¹ Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". op. cit.

proceso recorriendo los hilos dejados tras de sí por los insectos, como si éstos fueran estelas de sus movimientos. A la manera de cronologías de sus propias historias, de performances desarrolladas en el tiempo y ejecutadas tanto por él como por los gusanos de seda. Eso por una parte, y por otra, el enfoque adoptado por Liang Shaoji contribuía a revalorizar la labor y el trabajo de los gusanos de seda, a que pudiera ser concebido como arte. No sólo porque un ser humano lo hubiera decidido así y actuara en consecuencia, sino también por lo que hacían los gusanos de seda por sí mismos, al enmarcar su continua creación de hilos de seda como si se tratara de un empeño afanoso, diverso y fascinante, como un generoso sacrificio artístico, vital, que quedaba fuera del alcance de los seres humanos. De entrada, porque nosotros no podemos secretar seda.

Este cuestionamiento de la separación entre arte y artesanía, entre lo natural y lo artificial, podría considerarse como una de las primeras "tomas de medidas" o puesta a prueba de límites realizadas por Liang Shaoji. Y sería seguida por otras muchas. Una de las principales, relacionada con la anterior, puede rastrearse en la fase inicial de *Nature Series*. Durante ésta, y en un precedente de lo que después haría Xu Bing, el artista produjo un cierto número de obras en las que contraponía la seda y capullos de los gusanos a restos y fragmentos de materiales industriales. Como alambres, virutas de metal o bobinas quemadas de cobre. Para ello tuvo que experimentar con los insectos, y desarrollar técnicas que hicieran que los gusanos, bastante reacios de entrada, hilaran su seda sobre materiales en principio tan poco acogedores¹¹⁰². Para el artista, esta oposición, este extraño encuentro, era una manera de reflejar los cambios sociales, históricos y económicos por los que estaba atravesando su país:

Cuando gradualmente China pasó de ser una sociedad post-agraria y pre-industrial a la modernización durante los ochenta, los choques culturales condujeron a conmociones sociales, que tuvieron como resultado la ansiedad y el conflicto en la mentalidad de la gente. Así que principalmente escogí realzar el contraste a través del metal usado por la industria (como objetos ya existentes y chatarra) y un material natural, la seda¹¹⁰³.

Para mí, el metal ha llegado a significar industrialización, crueldad, y violencia. Cuando empezó la Primera Guerra del Golfo, cogí un pequeño globo terráqueo de escritorio y lo envolví con alambre de púas. Pegué trocitos de seda al alambre de púas y

¹¹⁰² He encontrado una referencia poco desarrollada que menciona que Xu Bing aprendió estas técnicas gracias a las obras y experimentos de Liang Shaoji, pues de otro modo las orugas hubieran rechazado hacerlo. No se especifica si esto ocurrió de manera directa o indirecta: Smith, Karen. *Nine lives: The birth of avant-garde art in New China*. (Hong Kong: Timezone 8, 2008): 361.

¹¹⁰³ Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 110.

dejé que gusanos de seda vivos lo cubrieran con sus hilos [Fig. 464]. Cuando hilos de seda cálidos, delicados, están enrollados alrededor de frío metal, te afecta. [...]

Entonces descubrí que había un problema con esa obra: a los gusanos de seda no les gusta el metal. Cuando estaba experimentando con gusanos de seda sobre metal, los expertos en este campo se mofaban de mí por malgastar mis esfuerzos. Pero al final tuve éxito, y redescubrí algunas cualidades casi olvidadas de esos pequeños animales. Los expertos miran a la investigación de la producción desde un punto de vista puramente comercial, mientras que yo lo miro de manera diferente, desde un ángulo artístico¹¹⁰⁴ [Fig. 465].

Como deja traslucir el pasaje anterior, para Liang Shaoji "escoger, entender y dominar" un determinado material o medio, "te proporciona un cierto entendimiento de la naturaleza, sociedad, historia y de la mente humana¹¹⁰⁵". Si las virutas de metal se debían a la industrialización, y denunciaban sus procesos; estudiar y experimentar con el tejido y los hilos de los gusanos de seda, era como estudiar y entender la vida, la sociedad, la historia, el universo y el espíritu humano. Así como también implicaba cuestionarlos, ponerlos a prueba, tantear sus límites. Todo ello de una manera muy relacionada con la perspectiva tradicional china. En este sentido, el artista apunta que, dado que el gusano de seda tiene su origen en China, su "cría, el devanado y el hilado de la seda habrían moldeado, durante sus cinco mil años de historia, el carácter chino, su filosofía, estética, e historia¹¹⁰⁶".

Liang Shaoji expondría a los gusanos artífices de la seda a otros materiales. Además del metal a la grasa, la suciedad, la superficie lisa del vidrio, el papel, el bambú, la cera o el cuerpo humano. Y tomaría nota de su comportamiento, de sus reacciones, de sus agencias. En ocasiones (como con el metal), tenía que buscar la forma de reconciliar a los gusanos con un determinado medio; mientras que éstos se mostraban más íntimos en su relación, por ejemplo, con el papel. De este modo, se servía expresivamente de sus diversas respuestas y técnicas. Como el capullo plano con lustre metálico que resultaba de proporcionar virutas de ídem como soporte¹¹⁰⁷, los hilos colgantes de los que se suspendían, la manera en la que enmarcaban papeles o periódicos¹¹⁰⁸, la envoltura con la que eran capaces de rodear un cuerpo humano (a modo de un gigantesco capullo para otro tipo de

¹¹⁰⁴ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹¹⁰⁶ Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". op. cit., 42.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹¹⁰⁸ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

gusano de seda¹¹⁰⁹) o las figuras en ocho con las que (en apariencia) remendaban las fracturas de los fragmentos de un espejo de cristal¹¹¹⁰.

Los gusanos, con su seda, eran los que "tomaban la medida" a todos esos otros materiales. "En el momento en el que los hilos continuos de seda encuentran un objeto en el espacio, 'la medida es tomada', 'lo concreto se eleva a lo abstracto'". Lo cual venía además acompañado de un efecto psicológico, en función de las características de los distintos materiales. Asimismo, cuando se producía ese encuentro entre la seda y otros materiales u objetos, "[...] se enfatiza otro tipo de belleza inherente al material, en realidad un sentido de vida y de otra morfología de arte¹¹¹¹". La seda y los gusanos serían un contraste de vida, y actuarían como una referencia o escala, por su longitud, valores y su rol central en la cultura e historia chinas. Según esto, al utilizar la seda y la vida como medida y escala universales, la intención de Liang Shaoji era la de crear un nuevo tipo de lenguaje artístico. Y a través de él, construir un nuevo paradigma contemporáneo del arte y de la tradición chinas, de una nueva ruta de la seda. Un planteamiento que en ocasiones ha sido descrito como inspirado por sentimientos sinocéntricos, debido a lo arraigadas que están algunas de sus bases en la cultura tradicional china, y a su declarada ambición expansiva¹¹¹².

Sin embargo, Liang Shaoji no se limitó a experimentar y poner a prueba diversos materiales, así como a la seda y a sus artífices. También hizo lo propio consigo mismo, al querer aproximarse a lo que las pequeñas criaturas sentían cuando se desplazaban por el metal, del que había estado haciendo un uso extenso durante la primera década de experimentación con los gusanos. Con este objetivo en mente, en 1999 hizo un vídeo (*Nature Series No. 25*) en el vertedero de una industria local. Lugar en el que descargó un volquete entero de virutas y fragmentos metálicos sobre los que se dispuso a caminar descalzo, con los trabajadores de la fábrica como público:

No esperaba que fuera tan increíblemente doloroso. Cuanto más pequeñas eran las virutas, más dolorosas resultaban. No había salida, ninguna manera de escapar al dolor excepto seguir adelante hasta que llegué al final del patio. Tuve que ir al hospital después. Durante esa performance me sentí como

¹¹⁰⁹ Liang Shaoji experimentó el hecho de ser envuelto en seda por sí mismo. Pero existe otro vídeo en el que la envuelta es una mujer desnuda, que aparece contorsionada y cubierta por la seda. Una obra que ha sido criticada por la utilización del cuerpo femenino como objeto o como un equivalente de lo animal. Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit. 68.

¹¹¹⁰ Juanjuan, Tong. "Liang Shaoji and his 'Tao' of Silkworms". op. cit., 22-23.

¹¹¹¹ Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming". op. cit. 41-2.

¹¹¹² Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit. 69.

cualquier humano angustiado que no tiene forma de rendirse o salir de la situación en la que está, y aún así tienes que continuar viviendo¹¹¹³....

Aparte de volver a insistir en el empuje primordial y poderoso de la vida, en este caso Liang Shaoji habría llevado su identificación con los gusanos de seda al extremo. Pero su empeño por enfrentarse a las virutas y restos metálicos se habría complicado, debido a su peso y dimensiones humanas. Como contraste, el día a día de Liang Shaoji y de los gusanos de seda con los que convivía y a los que consagraba su tiempo era mucho más pausado. Aunque no por ello menos exigente en otros sentidos:

Antes de que los gusanos escupan su seda, los coloco encima de una madeja de cordón flexible, un proceso tradicional conocido como "subiendo la colina" para extraer los excrementos limpiamente. Sigo sus progresos hasta bien entrada la noche y no duermo con el fin de observar el proceso de los gusanos secretando seda. Incluso he convertido mi dormitorio en un cuarto de gusanos de seda provisional y he dormido en una estera en el suelo. Una vez, cuando me desperté en la mitad de la noche, descubrí que la fina seda soltada por un gusano había ya vinculado mi hombro, cuello y cabeza. La arrugada forma de un capullo me hizo considerar repentinamente que, cansado como estaba por el exceso de trabajo, ¿acaso no era yo justo como un gusano de seda¹¹¹⁴?

[...] La razón por la que la creación de Nature Series ha podido prolongarse por veinte años es que se ha convertido, gradualmente, en un progreso de la comprensión de mi vida. Es un monumento para mi vida, mi determinación, mi fe y mi creencia. Y soy un gusano de seda¹¹¹⁵.

Como Xu Bing, Liang Shaoji también estaría condicionado por la visión china de los gusanos de seda como criaturas sacrificadas, trabajadoras y generosas. Según esta perspectiva, el dicho "un gusano de seda muere cuando se termina su seda" condensaría un objetivo loable, un ejemplo a seguir, en lugar de una condena trágica o pesimista. Simultáneamente, otro dicho común sugería, de manera jocosa, que uno ha creado un capullo a su alrededor como manera de denunciar que alguien se habría encerrado y enrocado en el hilo de sus pensamientos. Una ida y vuelta, entre la alabanza y el reírse de uno mismo, a la que Liang Shaoji se referiría como nueva muestra de que los gusanos de seda no serían sino un "retrato de la humanidad en sí

¹¹¹³ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

¹¹¹⁴ Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". op. cit., 43-44.

¹¹¹⁵ "Interviewed with Dr. Paul Gladston from the University of Nottingham Ningbo". Disponible en: <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/924> Último acceso 17 de febrero de 2015. En esta misma sección de la página de la galería de Liang Shaoji, aparece otra traducción del mismo texto original que presenta matices un poco distintos, pero que es similar en su contenido general.

misma¹¹¹⁶". Enfoque éste en el que se mezclarían peculiaridades y características propias de los gusanos de seda con proyecciones e interpretaciones humanas acerca de las mismas. Y del que se derivaría una reflexión acerca de cómo toda esa mezcla habría moldeado tanto a los gusanos de seda como a los propios seres humanos, y a la historia compartida por ambos. En otro ejemplo más de coevolución, con parámetros tanto biológicos como culturales para todos los implicados.

Precisamente, otra de las confluencias-toma de medidas en las que se habría embarcado Liang Shaoji sería la exploración de las convergencias y divergencias entre arte y ciencia, de la relación entre las ciencias naturales y las humanidades. Con un gran énfasis por su parte en la biología, la sociobiología, y la ingeniería biológica. En sus palabras, y enumerando algunas de las oposiciones que ya he mencionado, el artista sitúa su lenguaje artístico "en el punto crítico de ciencia y arte, biología y sociobiología, escultura e instalación, performance y Nuevos Medios¹¹¹⁷". Asimismo, se refiere con frecuencia a los profundos secretos que, con el cambio de siglo, habría revelado la biología acerca de la vida, de los inmensos campos que con ello se habrían abierto a la imaginación tanto del científico como del artista. Unos descubrimientos de los que se habría servido en su práctica artística y en la cría de gusanos de seda, abrazando con ello "la tecnología más avanzada y al día¹¹¹⁸":

Al utilizar los logros tecnológicos más recientes en la biología y bio-ingenería, ha refundado el enfoque esencial para llevar a cabo sus visiones artísticas: ha aprendido cómo manipular el ADN de los gusanos de seda de manera que puedan producir sedas con fibras mejoradas y reforzadas, aptas para generar todo tipo de imaginativas superficies y estructuras. Se han producido resultado increíbles tras años de persistentes y devotos esfuerzos. Este trabajo, diferente de los experimentos científicos normales, ha sido transformado en la encarnación mismas del significado ontológico de la vida a través de varias formas de procesos artísticos impulsados por la imaginación y la poesía¹¹¹⁹.

De esta manera, Liang Shaoji habría sacado partido de estos nuevos conocimientos y enfoques científicos. Y al aplicarlos a su arte, habría abierto nuevas posibilidades que no estaban disponibles o no eran concebibles desde otros puntos de partida. Como cuando los expertos se habían burlado de él por pretender que los gusanos hilaran

¹¹¹⁶ *Ibíd.*, 44.

¹¹¹⁷ Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming". op. cit. 42.

¹¹¹⁸ *Liang Shaoji*. (Shanghai: ShangArt). Disponible en: <http://www.shanghartsingapore.com/galleryimage/image/101244/pdfview> Último acceso 7 de mayo de 2015.

¹¹¹⁹ *Ibíd.*

su seda sobre el metal. Con el tiempo, había terminado por convertirse en una autoridad reconocida en la materia¹¹²⁰. Pero como casi todo en la trayectoria del artista, estas nuevas técnicas en la cría y los cruces de los gusanos de seda podrían verse simplemente como si la tradición hubiera sido remozada, como si hubiera recibido una nueva capa de pintura. Puesto que, desde un principio, estos insectos habían sido criados y seleccionados para potenciar una serie de características, y en el proceso se habían visto radicalmente transformados. Así, las polillas habían perdido casi completamente la capacidad de volar, y dependían en gran medida de los seres humanos para su supervivencia, para completar su ciclo vital. Una nueva paradoja que hacía descansar el símbolo de la vida y de lo natural en unas criaturas que, como los cerdos de Xu Bing, habían sido en cierto modo moldeadas como si se trataran de un objeto artificial más. Una circunstancia que volvía a emborronar los límites entre las categorías de lo natural y lo artificial, lo cultural y lo biológico.

Lo anterior, sin embargo, no implica que Liang Shaoji haya recurrido a la ciencia y sus técnicas sin cuestionarlas. En realidad, las asocia con el marco occidental. Asimismo, atribuye la popularidad en occidente del pensamiento taoísta y budista al hecho de que:

[...] a pesar del triunfo de la ciencia y el razonamiento, de la lógica y la crítica, que ha potenciado enormemente el progreso social, la ciencia moderna no es omnipotente. Por lo que cuando la comprensión humana del mundo crece, la gente siente que son unos ignorantes. Por contraste, la filosofía oriental comprende la relación entre el cielo, la tierra y el ser humano desde una macro perspectiva, en el marco de la dialéctica. A pesar de que parece difusa, "la ignorancia con conocimiento" ayudó a los occidentales a encontrar un desahogo en el Este, y como consecuencia sus espíritus son salvados. La filosofía de Laozi y Zhuangzi proporciona sabiduría de la existencia humana, o de la estética de la existencia, al centrarse en cómo un individuo se enfrenta a la vida¹¹²¹.

Es decir, según lo plantea Liang Shaoji la perspectiva asiática se fijaría más en las interacciones globales, en el gran conjunto, y en la manera en la que se integraría en él la existencia humana. En lugar de compartimentalizar más y más el conocimiento y la experiencia a la manera occidental, hasta perder de vista el esquema general de las cosas. Es por ello que resulta consecuente que el artista se apropie como lema de una frase de Nietzsche, que también opone a la

¹¹²⁰ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

¹¹²¹ Respuesta recogida en: Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 111. Quizás aquí se pueda rastrear otro poco del sinocentrismo que le atribuye Meiling Cheng.

ciencia, la lógica y el razonamiento¹¹²²: abordar la ciencia desde la óptica del arte y el arte desde la óptica de la vida¹¹²³. Y aunque algo paradójicamente, creo que iría también en esta misma línea la insistencia y el entusiasmo del artista hacia disciplinas como la sociobiología. Puesto que, aunque del lado de la ciencia y cargadas con sus limitaciones y sesgos, habrían puesto de vuelta lo biológico, la vida, en lo social, lo cultural y lo artístico.

En busca de esa centralidad de la vida, de la existencia y del esquema global de las cosas, y como reacción a los contrastes, choques y conflictos sociales que había pretendido recrear en sus anteriores obras; Liang Shaoji se había alejado de Shanghai y de Hangzhou, y en el año 2000 optó por establecerse en una zona más rural¹¹²⁴. En concreto, en la región de Linhai, donde reside en una ciudad relativamente pequeña para los estándares chinos de población y extensión: Tiantai. Allí mantiene su estudio, al pie de la montaña sagrada del mismo nombre. Sagrada porque dio el nombre a una de las ramas más importantes del budismo chino debido a la presencia de su fundador, Zhi Yi, en un templo localizado en sus faldas. Una rama, la de Tiantai, que habría contando con una destacada influencia histórica en países como Corea, Japón¹¹²⁵ o Vietnam; que continúa teniendo un gran número de seguidores, y que atrae a muchos peregrinos a la zona. Pero la montaña de Tiantai no sería sagrada sólo para esa rama concreta del budismo sino también para el taoísmo, y habría terminado siendo asociada al desarrollo y a la práctica del budismo zen y de la meditación. De acuerdo con todo lo anterior, no es de extrañar que Liang Shaoji considerara la montaña y la región un contexto apropiado para profundizar en su exploración de la vida, de la naturaleza, de sí mismo y de su estética, encarnada en las sucesivas proposiciones numeradas que constituían *Nature Series*.

Tras esta mudanza, el artista dejó atrás la oposición entre la seda, el metal y lo industrial, y se decantó por otros materiales, otras sensaciones:

[...] mi comprensión de la vida y de la cultura oriental¹¹²⁶ mejoró enormemente. Tras la dura disciplina en el mundo interior, la fiebre y la amargura dieron paso al desapego y lo etéreo¹¹²⁷.

¹¹²² Como si dijéramos, a lo apolíneo.

¹¹²³ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. (Madrid: Alianza 1990).

¹¹²⁴ Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 111.

¹¹²⁵ En Japón, conocida como budismo Tendai, fue favorecida por la familia imperial y la nobleza, y alcanzó un gran poder,

¹¹²⁶ Oriental como traducción de "Eastern", propio del este, que es el término que se usa en la traducción inglesa de las palabras de Liang Shaoji.

¹¹²⁷ Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 110.

En el 2000 trasladé mi estudio a Tiantai, un lugar sagrado para el budismo y el taoísmo. Las nubes y la atmósfera me dieron un "sentido de nube", como vida, inmensidad, trascendencia y desapego. Entonces me di cuenta de que el Zen significa pensar en paz, "un estado natural", o "el entorno cambiando con el estado de la mente". Las obras anteriores a la comprensión de la nube difieren de aquéllas que las siguieron¹¹²⁸.

Las nubes, los espejos, el cristal, se convirtieron en las nuevas imágenes y materiales favorecidos por Liang Shaoji. Como en *Cloud Mirror/Nature Series No. 101* (espejo de nubes/serie naturaleza, 2007) [Fig. 466 y 467], una performance durante la cual el artista se sentó a meditar en una plataforma de la montaña de Tiantai. Lugar en el que, según la tradición, habría también meditado el ya mencionado fundador del budismo Tiantai, Zhi Yi¹¹²⁹. Una alfombra de espejos, sobre los que los gusanos habían depositado su seda, cubrían el suelo de roca. En el vídeo y las fotografías resultantes, los reflejos de las nubes que pasaban se confundían con los haces blanquecinos de hebras de seda pegados a la superficie de los espejos. En lo que constituía una obra vaporosa y volátil, presentaba como una oda al flujo cambiante de la vida; al igual que el poema que Liang Shaoji compuso para la ocasión.

Claramente, el artista se postula como heredero y discípulo no sólo de ciertos maestros religiosos, sino también de la tradición de los grandes letrados chinos. Figuras que en diversos periodos históricos se habrían caracterizado por su aislamiento y su consagración a actividades intelectuales y artísticas. Existiría toda una iconografía relacionada con ellos y con sus ocupaciones, a la que Liang Shaoji habría hecho algunos guiños. Como en *Candle/Nature Series 87* (velas/serie naturaleza, 2003-7), una instalación en la que el artista había combinado la labor de los gusanos de seda con tallos de bambú y la cera de velas consumidas. Bambú, que por su diversos y elevados usos (en edificios, y para hacer palillos, cestas, muebles, instrumentos, o papeletas sobre las que escribir) y lo recto de su tallo, se habría convertido en un emblema de la virtud y la rectitud moral de los letrados¹¹³⁰. Y cera, cuya finalidad era la de iluminar y que, de manera similar a la seda, era producida por otros insectos a los que en occidente se les habían asociado connotaciones parecidas a

¹¹²⁸ *Íbid.*, 111.

¹¹²⁹ Juanjuan, Tong. "Liang Shaoji and his 'Tao' of Silkworms". *op. cit.*, 22.

¹¹³⁰ Dong Youe Su. *Chinese Bamboo and the Construction of Moral High Ground by Song Literati*. Tesis de Máster. Disponible en: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/42926/3/Su_Dong_Yue_201311_MA_thesis.pdf Último acceso 20 de febrero de 2015.

las que ostentaban los industriosos gusanos: las abejas¹¹³¹. Sin embargo, Liang Shaoji afirma que, contrariamente a cómo se le suele retratar, él no se considera a sí mismo un recluso, un eremita. Para él su estudio es un laboratorio en el que experimenta con sus gusanos de seda¹¹³², a través del cual permanece conectado con lo que sucede en el mundo. Sean los últimos avances de la ciencia o las últimas tendencias artísticas o sociales:

[...] no quiero ser un ermitaño que vive en la montaña totalmente aislado del mundo... sería como uno de los dharma [enseñanzas] de Buda. "Pequeño e invisible en la montaña, grande e invisible en la ciudad"- este aspecto de mi trabajo no ha sido comprendido por demasiada gente¹¹³³.

Asimismo, el pensamiento y las tradiciones de Asia Oriental habrían tenido una influencia esencial en la trayectoria de Liang Shaoji en cuanto a su concepción de la naturaleza. Y por extensión, de los propios gusanos de seda, y de las relaciones establecidas entre éstos y los seres humanos. En general, predominaría una visión de continuidad en la que todos los seres, todas las criaturas, serían iguales, y merecedoras del mismo respeto. En la cual no habría divisiones claras ni en la filosofía ni en la estética chinas, dado que "las cosas siempre estarían en un estado de caos¹¹³⁴":

Hay un pasaje de Zhuangzi [filósofo taoísta chino] llamado "Sobre la igualdad de todas las cosas", en el que argumenta que la naturaleza, los animales y la gente son lo mismo¹¹³⁵.

[Zhuangzi] expresó la idea de que "todo tiene que ser tratado de igual manera". No debemos pensar que los seres humanos son superiores a otras criaturas vivas. Cuando veo un gusano de seda, lo trato como a un bebé. Por lo tanto, para mí, preocuparme por ellos es como preocuparme por la vida y los seres humanos. En lo más profundo de nuestros corazones, no debemos pensar que somos superiores a ninguna otra especie en forma alguna y debemos respetar a todas las demás criaturas y cuidar de ellas¹¹³⁶.

¹¹³¹ En línea con esto, Liang Shaoji ha declarado su admiración por el artista alemán Wolfgang Laib, por su estilo de vida natural y espiritual, con el que es de suponer que se siente muy identificado. Tanto por su aislamiento como por su dedicación exclusiva a recoger y trabajar con polen y cera de las abejas: Respuesta a Paul Gladston. op. cit.

¹¹³² Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

¹¹³³ Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji". op. cit. Creo que a lo que se refiere Liang Shaoji es al hecho de tratar de cultivar la humildad en la naturaleza, al tiempo que se aspira a tener un gran impacto e influencia en el mundo humano. Pero todo ello de manera sutil, es decir, invisible.

¹¹³⁴ *Ibíd.*

¹¹³⁵ *Ibíd.*

¹¹³⁶ Brouwer, Marianne. "Liang Shaoji talk with Marianne", 2009.

De acuerdo con estas ideas, Liang Shaoji se preocupa por los gusanos que cría, los atiende y se pone empáticamente en su lugar, preguntándose por sus emociones:

De repente un gusano de seda se cayó de una repisa, y en ese momento una seda líquida extrusionó de su bolsa de seda, y rápidamente se solidificó en el aire, salvándolo mientras colgaba del final de un hilo casi invisible. ¿Había entrado en pánico? ¿Estaba en peligro¹¹³⁷?

Situación de la que después se derivaría una obra en la que enormes cadenas colgaban del techo de la galería, completamente cubiertas por la seda de múltiples gusanos que colgaban junto con ellas: *Chains: The Unbearable Lightness of Being/Nature Series No.79* (cadenas: la insoportable levedad del ser/serie naturaleza 2003) [Fig. 468]. Al inspirarse tanto en las emociones suscitadas por la situación de los gusanos (y quizás, incluso experimentadas de algún modo por ellos mismos), como en sus sensaciones y reflexiones al leer la obra de Milan Kundera, Liang Shaoji trazaba la continuidad entre los humanos y las demás criaturas vivas a la que aludía con sus citas y sus palabras.

Por otro lado, además de los contrastes ya mencionados anteriormente, Liang Shaoji también habría explicitado esa preocupación por los gusanos de seda, el hecho de considerarlos y cuidarlos como bebés. Y habría intentado difundir y promover esta circunstancia, de conmover a los espectadores en beneficio de los gusanos. Bien proporcionando a los insectos pequeñas cunas o camitas en las que pudieran hilar sus capullos¹¹³⁸ [Fig. 469]; bien envolviendo uno a uno, con gran devoción y delicadeza, cientos sino miles de recién creados capullos. De modo que "parecían un bebé envuelto en mantillas¹¹³⁹". Una visión que, según recordaba el artista, había conmovido hasta las lágrimas a los espectadores (que eran invitados a adoptar y cuidar a los gusanos) tanto en Yugoslavia como en Shanghai, en una exposición celebrada tras el terremoto de Wenchuan. "Todo el mundo apreciaba/honraba¹¹⁴⁰ la vida 'de este bebé'¹¹⁴¹," [Figs. 470 y 471]. Asimismo, en la línea de la continuidad entre seres humanos y naturaleza ya mencionada, el artista extendía esta preocupación y

¹¹³⁷ Liang Shaoji. "About the 'Nature Series' – Notes on creative Work". op. cit., 44.

¹¹³⁸ Aunque con un contraste incorporado y paradójico, pues las cunitas estaban hechas con hilo de cobre.

¹¹³⁹ Un bebé envuelto según la costumbre china, cultura en la que además parece que hay una expresión que asocia esta imagen con los capullos de los gusanos de seda. Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming". op. cit., 43.

¹¹⁴⁰ El término inglés es "cherished", que diría que aquí tiene estas dos connotaciones.

¹¹⁴¹ Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 113.

empatía a los temas sociales. Después de todo, si todos éramos iguales, en la "sociedad ideal no habría ricos o pobres, toda la gente viviría armoniosamente, lo mismo en la vida que en la muerte¹¹⁴²". Por lo que en otra de sus obras Liang Shaoji habría querido expresar su "profundo dolor por la muerte de mineros¹¹⁴³", así como por las precarias y vulnerables condiciones en las que se desarrollaba su trabajo. En *Helmets/Nature Series No.102* (cascos/serie naturaleza nº 102, 2007) [Fig. 472], el artista oponía el armazón duro y rígido de los cascos de los mineros a la suavidad de la seda que los cubría, aludiendo a la fragilidad de la vida tanto de los propios gusanos como de los mineros. Y al mismo tiempo, a su fortaleza, y a su cualidad protectora y envolvente.

Como conclusión última y definitiva de la continuidad y la igualdad entre los seres humanos, la naturaleza y los demás animales, quedaría abordar la cuestión de la labor y mérito artístico de los gusanos de seda, a la que Liang Shaoji también habría prestado atención. En palabras de Meiling Cheng:

[...] el sujeto constitutivo detrás de lo que Liang llama "el punto límite entre la biología y la sociobiología, entre tejer y esculpir, entre la instalación y la performance" no es el artista humano, sino los gusanos de seda. Para Liang, los gusanos de seda son los tejedores, escultores y performers que hacen sus propias prendas, residencias, y comunidades. De este modo, el punto límite de Liang bien puede ser el ángulo donde su visión y pensamiento -su arte y filosofía- convergen, centrándose en el poder entomológico y biocultural de los gusanos de seda. Liang localiza su arte dentro del microcosmos de los gusanos de seda, se posiciona de buena gana a sí mismo como discípulo de los insectos, una oreja invitada que ve¹¹⁴⁴.

Así pues, todas las manifestaciones y formas de expresión de los gusanos de seda serían dignas de atención y de reflexión, y tema de meditación. Incluidos, por ejemplo, sus sonidos, que Liang Shaoji habría situado como asunto principal de algunas de sus obras. Como en *Listen to the silkworm/Nature Series No.98*, (escuchando al gusano de seda/serie naturaleza nº 98, 2006), una instalación en la que a los espectadores se les ofrecía la oportunidad de escuchar a los sonidos amplificados de los gusanos: sus mordisqueos de las hojas de morera, su secreción de hilo de seda, el aleteo de las alas de las polillas... Sonidos que, en forma de sutiles murmullos, menos aparentes, acompañaban el día a día del artista en su aislado estudio rural. De hecho, esta parte auditiva funcionó como complemento de la visual en

¹¹⁴² Gladston, Paul. "A Conversation with Liang Shaoji". op. cit.

¹¹⁴³ Juanjuan, Tong. "The Way to Truth: Interview with Liang Shaoji". op. cit., 113.

¹¹⁴⁴ Cheng, Meiling. "Animalworks in China". op. cit., 69.

la exposición monográfica *Broken Landscape* (paisaje roto, 2008). En la misma línea de llamar la atención sobre los gusanos de seda, lo artístico de sus actividades y su ciclo de vida, Liang Shaoji había concebido la obra del mismo título: *Broken Landscape/Nature Series No. 148* (paisaje roto/serie naturaleza nº 148, 2008). Según lo observado por Tong Juanjuan:

[...] a primera vista se asemeja a una antigua bobina de seda lisa, y en una inspección más cercana parece el rollo de un paisaje, que sugiere un origen antiguo. Pero en realidad se trata de un rollo de pintura que registra el proceso de vida de los gusanos de seda. Durante la creación de la pieza, Liang dejó que los excrementos de los gusanos de seda permanecieran en la seda cruda, formando un patrón natural. Motas negras con un gran moteado ocre, amarillo-amarronado, configuran este rollo de pintura abstracta, [que conlleva] una sugestión que se puede saborear largamente. Esta pieza tiene una forma alternativa de provocar asociaciones acerca de antiguas pinturas de paisajes chinos: es el movimiento creativo más novedoso del pintor, y abre un nuevo camino con su refrescante manera de evocar la pintura de paisaje. Al mismo tiempo, alude a los daños causados al paisaje clásico por los desastres ecológicos provocados por el hombre¹¹⁴⁵.

Si en algunos de sus libros Xu Bing recurre a los huevos depositados por estos insectos para aludir a un lenguaje desconocido, secreto, aquí Liang Shiaoji utiliza una estrategia similar. Pero con los excrementos y otros restos dejados atrás por los gusanos durante su ciclo de vida. Y en este caso, los presenta en la forma y el formato de una obra de arte tradicional: el rollo de una pintura de paisaje. Además de apuntar a los gusanos de seda como artistas, de presentar su labor como un arte (y no tanto como un lenguaje, como hacía Xu Bing); esta sería una manera de decir, quizás, que el arte no es producto de la vida. Sino que el arte es el ciclo de vida, la propia vida, junto con todos sus elementos, sean elevados o humildes. Tan humildes o menospreciados como los excrementos, y sus olores, que aquí Liang Shaoji intentaría dignificar:

Broken Landscape es sobre los desatendidos restos de vida, como las pupas vacías, las polillas muertas, los huevos de gusanos de seda, los hilos de seda, la arena de gusanos de seda, los excrementos, junto con el extraño olor, que componen un milagroso paisaje de vida en forma abstracta. El uso extremo de objetos existentes es, de hecho, un estado bastante natural, tan perverso e iluminador como el Zen. Es también un espejo del chocante paisaje de este mundo¹¹⁴⁶ [Fig. 473].

¹¹⁴⁵ Juanjuan, Tong. "Liang Shaoji and his 'Tao' of Silkworms". op. cit., 24.

¹¹⁴⁶ Liang Shaoji. "Questioning Heaven as Measure-Taking and Home-Coming: Notes on Creating Nature Series". op. cit., 42.

Así, en los juegos de contrastes tan característicos de Liang Shaoji, en los que una misma cosa puede ser interpretada como algo y aludir también a lo contrario; el artista reivindica la vida a través de sus restos (que de este modo ennoblece). Pero asimismo, por medio de ellos alude a una doble ruptura: a nuestra negación de la vida y de lo vivo, de lo que nos apartamos, y a nuestra forma de dañarlo, causar un grave perjuicio al paisaje, a nuestro entorno. Y con ello, a la naturaleza. De modo que, simultáneamente, con ello nos perjudicamos también a nosotros mismos y a nuestras opciones de vida, dada nuestra irremediable interdependencia con todo aquello que nos rodea. Puesto que "apreciar todas las cosas como un tesoro significa honrarnos a nosotros mismos ¹¹⁴⁷". Y lo contrario, dejarnos llevar por las incongruencias del modo de vida actual, lleno de competitividad y de prisa pero marcado por el anhelo de liberarse y volver a lo simple, a la naturaleza¹¹⁴⁸.

Es probable que una de las obras que mejor resuma la trayectoria de Liang Shaoji sea *Window/Nature Series No.159* (ventana/serie naturaleza n° 159, 2011) **[Fig. 474]**. Si en el renacimiento la aspiración conceptual de un cuadro era la de crear la ilusión de una ventana a través de la cual estaríamos viendo un pedazo de mundo, lo que hace Liang Shaoji es ofrecernos otro tipo de ventana: un viejo panel de madera, una antigua celosía de las que adornaban y cerraban las casas chinas tradicionales, recubiertas con papel. Antes útil, después descartada y abandonada, en la actualidad recuperada y revalorizada, incluso deseada y coleccionada¹¹⁴⁹. No es de extrañar que, de entrada, el artista se sienta atraído por tal objeto. Está ligado a la tradición en la que quiere enraizarse, y a su vez, su geometría recuerda a las instalaciones contemporáneas que tanto le llamaron la atención en sus primeros viajes al extranjero, y que tanto le influyeron en su desarrollo artístico¹¹⁵⁰. Sin embargo, en esta ventana en concreto, en lugar del habitual papel lo que la cubre son los hilos de seda de los gusanos, cuyos capullos ocupan algunos de los geométricos y ordenados huecos. Con sus curvas y rectas y sus patrones decorativos. Tal y como se ha señalado, los gusanos de seda se hallan constreñidos por la configuración de la estructura, marcados por la cultura que los ha moldeado y de la que participan, a la que también envuelven con su seda, a la que en cierto modo contribuyen a dar forma. Símbolo y representación, de manera simultánea, de sí mismos y de la

¹¹⁴⁷ Respuesta a Paul Gladston. op. cit.

¹¹⁴⁸ Brouwer, Marianne. "Cloud". op. cit.

¹¹⁴⁹ Juanjuan, Tong. "Liang Shaoji and his 'Tao' of Silkworms". op. cit., 24-5.

¹¹⁵⁰ *Ibíd.*, 19.

posición que en la actualidad ocupan; pero también de las fronteras y presiones que afectan a los seres humanos en general, y a los ciudadanos chinos en particular: la autoridad de los antiguos clanes, las limitaciones de la colectividad¹¹⁵¹... En el fondo, es como si lo que el artista nos estuviera ofreciendo es una invitación. Una invitación a mirar al mundo a través de esa ventana; a través de los capullos y de la seda tejida por los gusanos; a través de su ciclo de vida. Con la vida, siempre, en un primer plano **[Fig. 475]**. Una proposición para mirar a través de la vida enmarcada por la cultura y por la historia compartida de seres humanos y gusanos de seda, de su evolución y exploración conjunta de lo que les rodea, en la que se confundirían los límites y dominios de lo natural y lo artificial, lo individual y lo colectivo, la ciencia y las humanidades, el arte y la cultura.

ANIMALES CONSTRUCTORES, ANIMALES ARQUITECTOS: LA ARQUITECTURA ANIMAL, Y LAS COLABORACIONES DE HUBERT DUPRAT CON LAS LARVAS DE FRIGÁNEA

Hasta llegar a este punto, he ido presentando numerosos ejemplos de diversos tipos de animales que, efectivamente, han contribuido a la realización de determinadas obras de arte. Algunos de ellos son considerados como colaboradores por los artistas humanos que los incluyen en sus obras, que cuentan con su participación, y la dirigen o aceptan tal cual se produce en mayor o menor medida. En paralelo, los artistas humanos son más o menos conscientes y/o explícitos acerca de la imposición que, desde un punto de vista ético, supone la realización de las obras y la inclusión en el contexto artístico para los animales implicados.

En cualquier caso, lo que he venido defendiendo en este trabajo es que, en la medida de sus diferentes y variadas posibilidades, los animales no humanos verdaderamente aportan al proceso. Y en ocasiones, y con el beneplácito de los humanos que definen el marco artístico en el que tiene lugar la colaboración, estos otros animales hasta la modulan e incluso cambian su rumbo, y abren nuevos mundos y posibilidades a través de su presencia, percepción, perspectivas, preferencias, agencias... Si es que éstas son escuchadas, y valoradas.

Una cuestión polémica y espinosa sería la de si es posible considerar como artistas a estos animales, dadas sus aportaciones al proceso artístico. Una versión muy corta y simplificada de mi respuesta a esta pregunta sería que sí, que es adecuado llamarles

¹¹⁵¹ *Ibíd.*, 24-25.

artistas, puesto que las obras que realizan y a las que contribuyen se exhiben como tales obras de arte en un marco institucional que las aprueba y que las sanciona como tales; al margen del escándalo o la polémica que eso a veces suponga. Después de todo, si no exigimos a los artistas humanos su "firma", o una plena conciencia de que cuando realizan o realizaban un determinado objeto estaban creando algo trascendente y artístico para considerarlos como tales artistas, ¿por qué habría de ser diferente para otros animales? Los museos y las galerías de arte están llenos de objetos a los que tendemos a imponer nuestra visión actual (y mayoritariamente occidental) del arte. Se trate de cuadros o tapices, de esculturas o de maquetas de edificios, de muebles o de cuentas de un collar, de prácticas activistas o de arte psicótico. Además, dichos objetos o contenidos pueden ser únicos o producidos en gran número, de manera manual o mecánica, con un algo extra en su elaboración o diseño, o meramente funcionales. Y siguen siendo exhibidos en un contexto artístico, juzgados y analizados como arte. A su vez, la mayoría de "historias del arte" establecen su origen en las pinturas rupestres, y a sus autores los calificamos como artistas, independientemente de lo que ellos se llamaran a sí mismos, o siquiera de que fueran conscientes de que algo parecido a dicho concepto existía, o de que llegaría a existir en determinado momento histórico. Y algo similar sucede con el arte de otros muchos lugares y épocas.

Habría, sin embargo, una serie de rasgos o características que casarían mejor con la noción de arte, tal y como tendemos a entender y construir dicho concepto en la actualidad. Así como con la de artista, asociada a un estereotipo muy marcado por el tópico del genio renacentista, o del alma apasionada y torturada del romanticismo, entre otros elementos. También es cierto que este tema resulta demasiado extenso o complejo como para poder agotarlo aquí, o tan siquiera plantearlo con la profundidad necesaria, dada la brevedad con la cual voy a desarrollarlo. No obstante considero necesario concluir este trabajo con una reflexión a propósito del mismo, puesto que mi impresión es que sin ella mi argumento global se quedaría cojo, incompleto.

He ido presentando cómo algunos artistas humanos habrían explorado la percepción, subjetividad y emociones de otros animales; sus modos de comunicación y expresión; sus respectivas agencias e incluso el hecho de que puedan ser englobados dentro de la cultura, y considerados como animales culturales ellos mismos. Y la forma en la que lo anterior habría dejado huella en sus obras. Todo esto

acompañado de la descripción de avances y planteamientos científicos en diversos campos que apuntan a que estas exploraciones no tendrían por qué limitarse a ser sólo conceptuales, simbólicas o metafóricas (y a analizarse únicamente desde este punto de vista), sino que estarían referidas a realidades existentes, que poco a poco han ido siendo confirmadas. Realidades como las diversas formas en que otros animales expresan y comunican sus emociones; cómo emiten mensajes muy específicos que en ocasiones podemos traducir; o que disfrutan y experimentan placer con determinadas actividades, aunque algunas de ellas no estén ligadas de manera directa con su supervivencia. O que hay especies que son poseedoras de cultura, que generan innovaciones individual y colectivamente, que después se difunden y son transmitidas, vía aprendizaje, generación tras generación; junto con todas las demás que definen y diferencian a un determinado grupo.

En este sentido, el arte y lo artístico no serían una excepción. A pesar de que, y al igual que sucede con la cultura, el lenguaje, y otros dominios de los que hemos venido apropiándonos, hemos tratado de definirlos y caracterizarlos como exclusivamente humanos. Como lo que nos separaría de las "bestias", y de nuestra propia animalidad. Pero en este asunto, de nuevo, las fronteras que hemos trazado y reforzado se difuminan, y si nos abrimos a ello creemos reconocer en otros animales rasgos y comportamientos creativos, artísticos o protoartísticos. Rasgos y comportamientos cuya existencia a veces nos confunde y nos pone nerviosos. Debido a que amenaza nuestra pretendida excepcionalidad, así como la manera en la que nos concebimos a nosotros mismos, y los esquemas mentales a través de los cuales percibimos y ordenamos lo que nos rodea.

De este modo, tal y como abordaré brevemente en la última sección, observamos en otros animales impulsos que percibimos como cercanos a los impulsos humanos que solemos asociar con la creación y la apreciación del arte y de los objetos artísticos. Como la capacidad de emitir juicios estéticos, o de tener preferencias en este sentido y tomar decisiones de acuerdo con ellas. O la en teoría poco práctica tendencia a acumular objetos en principio inútiles pero perceptiblemente placenteros, o a crearlos y/o ofrecérselos a otros. O la necesidad de dar salida a determinadas emociones, de expresarlas, dejando huella, marcando el entorno o impactando a otros. De algunas de estas circunstancias ya he presentado ejemplos, de otras lo haré a continuación. Todo esto apuntaría a la existencia de una base o fundamento biológico, al menos parcialmente compartido, que afectaría a estos comportamientos. Tanto en los humanos como en los demás

animales, entre los que habría establecida una línea de continuidad. Aunque con diferentes grados y variables de complejidad y de determinación para unos y otros.

Por supuesto, la explicación biológica está lejos de ser la única, o la definitiva. Además no hay que perder de vista que, una vez más, es un viaje de ida y vuelta. Por un lado, la base o fundamento biológico que compartimos explica la continuidad entre nosotros y los demás animales en ésta y otras facetas. Por otro, también sucede que nuestra manera de concebir y entender el arte y lo artístico¹¹⁵², cómo hemos ido construyendo históricamente esas nociones, hace que centremos nuestra atención en ciertos aspectos concretos. Esto es, que reconozcamos como más próximos a lo artístico y/o creativo algunos comportamientos y no tanto otros, en función de aquello con lo que estamos familiarizados¹¹⁵³. O que nos proyectemos sobre estos rasgos y tendamos a explicarlos desde nuestra percepción y términos, en lugar de tratar de partir desde los de los animales implicados. Según esto, en nuestros esquemas mentales conviven el rechazo a reconocer las capacidades artísticas, protoartísticas o creativas de otros animales, con el ejercicio de ciertas concesiones parciales en determinadas áreas, que consideraríamos más justificadas.

En el resto de esta sección voy a centrarme en una de estas concesiones. En concreto, la que afecta a la conocida como arquitectura animal. Sería ésta un área en la cual no parece tan complicado o polémico reconocer, estudiar y alabar los méritos de otros animales, o incluso hablar de animales arquitectos. Resulta cuando menos paradójico; puesto que, por contraste, tan chocante y en ocasiones escandalosa suele parecer la osadía de que se emparejen los términos artistas y animales, o arte y animal, sin que aparezca la barrera protectora y atenuante de las comillas¹¹⁵⁴. Sin embargo, las expresiones arquitectura animal o animales arquitectos son por lo general aceptadas y asimiladas sin un pestañeo, y como veremos se repiten una y otra vez en los títulos de libros y en los catálogos de

¹¹⁵² No se me escapa el hecho de que éstas son nociones habitualmente definidas desde las humanidades, y además de manera variada y ambigua. Debido a ello, puede parecer un mal planteamiento abordarlas desde una perspectiva científica para rastrear algunos de sus elementos en los comportamientos de otros animales, como pretendo hacer un poco aquí y en la siguiente sección. Sin embargo, en esta cuestión quisiera solicitar algo de paciencia y manga ancha, porque creo que aunque el punto de partida pueda estar un tanto enfangado, las aportaciones al presente trabajo de su desarrollo, serán en conjunto fructíferas y positivas, y le añadirán una dimensión que considero necesaria.

¹¹⁵³ Como sucedía con las pinturas de Congo, por ejemplo, que algunos aceptaban porque las veían próximas al expresionismo abstracto con el que más o menos coincidieron en el tiempo.

¹¹⁵⁴ Al menos, esa suele ser mi experiencia en conferencias y presentaciones si no se trata de un público especializado en el campo de los estudios animales, o de científicos familiarizados con la cuestión.

exposiciones. Aunque, hay que reconocerlo, por lo general con un enfoque más técnico, o más próximo al de las ciencias naturales.

Mi impresión es que es ese carácter técnico lo que está relacionado con esa menor resistencia y mayor aceptación. Motivadas tanto por el punto de partida y el enfoque desde los cuales se suelen discutir estos asuntos, como por las connotaciones de los términos arquitectura y arquitectos en sí mismos. En cuanto a lo segundo, si hiciéramos una nube de palabras con lo que primero le viniera a la cabeza a la gente al oír el término arquitectura, probablemente figurarían de manera destacada vocablos como edificio, construcción, ladrillo, planos, o similares. Conceptos que subrayarían sus aspectos técnicos más que los artísticos o creativos. En este sentido, encuentro que resulta más sencillo, menos incómodo y desafiante, plantearse o discutir la posibilidad de que algunos animales puedan ser llamados arquitectos. Puesto que el ejercicio de la disciplina se puede concebir como algo más mecánico, vinculado al desarrollo de un plan, o al establecimiento y seguimiento de un cierto orden. Orden que no resulta extraño hallar en la naturaleza, y que en el caso de otros animales podría interpretarse como dictado por los genes o por el instinto. Lo que amortiguaría el desafío, y eludiría la necesidad de admitir que en el proceso pudieran intervenir otras capacidades menos propias de un autómatas cartesiano, y más inquietantes desde el punto de vista de la superioridad humana, como la innovación, el aprendizaje o la inteligencia, individual o colectiva.

Ejemplos de los enfoques y puntos de partida más habituales en esta cuestión se pueden encontrar en publicaciones relativamente recientes, en las que también queda reflejada esa tendencia a apostar por la arquitectura animal o los animales arquitectos o en ese sentido técnico, más mecánico y rígido. Como en *Elainten arkkitehtuuri/Animal Architecture* (arquitectura animal), catálogo de una exposición promovida por el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa; seguida después por volúmenes como *Animales arquitectos: el funcionalismo ecológico de las construcciones animales*¹¹⁵⁵. El título del segundo ya da una idea de los intereses de Pallasmaa al acercarse a la arquitectura animal. Una arquitectura que describe, en todos los casos, como instintiva y dictada por los genes, y que considera como un modelo a seguir por parte de los arquitectos humanos. Debido a que, en su opinión, dicha arquitectura dejaría al margen lo superfluo y se

¹¹⁵⁵ Pallasmaa, Juhani. *Elainten arkkitehtuuri/Animal Architecture*. (Helsinki: Suomen Rakennustaitteen Museo, 1995); y *Animales arquitectos: el funcionamiento ecológico de las construcciones animales*. (Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001).

caracterizaría por su humildad, refinamiento y perfección tecnológica en su adaptación ecológica al medio, bajo coste, y funcionalismo. Postura en la que se puede rastrear al buen salvaje de Rousseau y una visión restringida y simplificada de la biología evolutiva.

Algo que también se atisba en este fragmento, que a pesar de las evidencias que sugieren que algunas especies animales tendrían preferencias estéticas, define la belleza como una categoría exclusiva de los seres humanos:

Las construcciones animales son además impresionantemente hermosas, aunque la belleza es claramente una categoría que sólo pertenece a la mente y el ojo humanos. La extraordinaria belleza de las construcciones animales responde a las mismas características que hacen incontestablemente hermosas ciertas arquitecturas humanas: sus formas y estructuras nacen del contexto y de la inevitabilidad de la lógica estructural y funcional. La verdadera belleza de la arquitectura animal radica en su total integración en la forma de vida de su constructor y en el equilibrio dinámico de la naturaleza¹¹⁵⁶.

En contraposición con las ideas y las interpretaciones de Pallasmaa estarían libros como *Animal Architects: Building and the Evolution of Intelligence* (arquitectos animales, construcción y la evolución de la inteligencia) de James L. y Carol Grant Gould, que escribirían desde el marco de la etología y la biología evolutiva, y que se centrarían en los procesos constructivos de insectos y arácnidos¹¹⁵⁷. Un volumen mucho más detallado y específico que se detendría a examinar las diferencias en los diversos procesos de construcción, en lugar de etiquetarlos globalmente y erróneamente como instintivos y/o genéticos: si se trata de comportamientos innatos, si están condicionados, si son aprendidos o mejorados mediante la experiencia, si se mezclan varias circunstancias, etc. Los autores aportan evidencias sólidas y no tienen reparos en hablar de la inteligencia, flexibilidad y mapas cognitivos de muchas de estas pequeñas especies. Así como en reconocer las resistencias y controversias que habrían ralentizado el avance en estas áreas. Puesto que la tendencia era concluir que los insectos lo "hacían todo de la manera más simple posible", y la idea de que su percepción e inteligencia fueran más complejos de lo que se creía resultaba "inquietante"¹¹⁵⁸. Durante décadas, la inteligencia de los invertebrados

¹¹⁵⁶ Pallasmaa, Juhani. *Animales arquitectos*. op. cit., 17-18.

¹¹⁵⁷ Gould, James, y Carol Grant Gould. *Animal Architects...* op. cit. Él es profesor de esas materias en Princeton, y ella una divulgadora científica.

¹¹⁵⁸ *Ibíd.*, 114-15.

habría sido un concepto difícil de aprehender, e incluso de aceptar, por parte de los humanos.

A su vez, una de las referencias que cita Pallasmaa sería Mike Hansell, cuyas obras serían otro ejemplo de textos enfocados en la arquitectura animal. Por formación, Hansell sería un zoólogo que ocuparía el equivalente a una cátedra de arquitectura animal en la Universidad de Glasgow, y que habría compilado sus conocimientos en libros como *Animal Architecture*¹¹⁵⁹ o *Built by animals: the natural history of animal architecture*¹¹⁶⁰ (construido por animales: la historia natural de la arquitectura animal). Asimismo, en un nivel más cercano en el espacio y el tiempo estarían exposiciones y catálogos como *Los otros arquitectos*¹¹⁶¹. Una muestra del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona en la que se exhibían nidos, panales, telas de araña, galerías... que posteriormente viajaría por otros museos relacionados con las ciencias y la naturaleza, y en la que se realizaba una comparativa en cuanto a las técnicas, procesos y funciones de las construcciones de los seres humanos y de los demás animales. Así como respecto a la influencia de la genética en estos comportamientos, la presencia o no de una mejora o aprendizaje, o la transmisión cultural de técnicas o estilos. Las dos últimas presentes, sí, en los seres humanos, pero también en algunas otras especies animales.

Sin embargo, la mayor influencia de Pallasmaa y probablemente, la fundacional y más definitiva para cualquiera que haya indagado en esta cuestión (sea desde la arquitectura o desde la biología), es la de Karl von Frisch. El premio Nobel y pionero de la etología a cuyo libro *Animal Architecture* ya hice referencia en una sección anterior (en relación con las telas de araña), y que inspiró la exposición organizada por el arquitecto finlandés¹¹⁶². Este volumen constituiría un catálogo exhaustivo de las estructuras y construcciones de otros animales divididas en dos grandes grupos, invertebrados y vertebrados. Desde los esqueletos de los protozoos (cuya consideración von Frisch disculpa debido a su belleza), pasando por los grandes arrecifes de coral, las telas de los arácnidos y las colonias de insectos, hasta llegar a desgranar por orden los de peces, anfibios, reptiles, aves y mamíferos: los nidos de peces y aves, las protecciones de espuma, las galerías y madrigueras, las presas de los castores... para terminar con los nidos de los grandes primates, nuestros parientes más próximos.

¹¹⁵⁹ Hansell, Mike. *Animal Architecture*. (Oxford: Oxford University Press, 2005).

¹¹⁶⁰ Hansell, Mike. *Built by animals: the natural history of animal architecture*. (Oxford: Oxford University Press, 2007).

¹¹⁶¹ *Els altres arquitectes. Los otros arquitectos. The other architects*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

¹¹⁶² Von Frisch, Karl, y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. op. cit.

Curiosamente, Frisch relaciona el origen del libro con sus propios impulsos coleccionistas. En concreto, el etólogo e investigador de la danza-lenguaje de las abejas coleccionaba con entusiasmo nidos de insectos. Y mostraba su "museo" a sus conocidos, hasta que unos amigos editores le sugirieron publicar una obra acerca de los animales como arquitectos¹¹⁶³. "Distracción ligera" que fue posponiendo hasta el final de su trayectoria. En línea con la belleza que señala en los esqueletos de diversos organismos unicelulares, Frisch hace una amplia selección de estructuras y construcciones. Pero, como reconoce, necesariamente limitada, dados los miles de posibilidades (o puede que incluso millones, entre los artrópodos). Entre los criterios empleados por el etólogo para efectuar tal selección, dicha belleza o el interés y placer sensorial no parecen argumentos menores. Sumados a otros como la complejidad de los procesos constructivos o los paralelismos de las técnicas utilizadas por los animales con otras humanas. Como la mampostería, la alfarería, la producción de papel y cartón, la costura, y otros. A su vez, Frisch menciona la predilección de ciertos coleccionistas especializados por algunos tipos concretos de estas estructuras, atraídos (como él) por sus variaciones en cuanto a forma, tamaño, colores, materiales, o estilos empleados. En realidad, *Animal Architecture* podría verse como una expansión conceptual y virtual de la colección inicial y física de nidos de insectos del etólogo. El círculo se cierra cuando se comprueba el paralelismo de estos impulsos humanos en el comportamiento de algunos animales, como ciertas especies de aves o de roedores que Frisch califica como "especies coleccionistas", y que se dedican a acumular objetos brillantes y aparentemente inútiles (latas de aluminio, cristales, cucharas de plata, cuchillos...), sin que nadie haya podido explicar el motivo. Una cuestión que, como desarrollaré en la siguiente sección, se habría llegado a relacionar con la existencia de preferencias estéticas en otras especies, además de en la humana.

En conjunto, la posición adoptada por Frisch resulta híbrida, y casi hasta contradictoria. Por un lado, el científico explica la inmensa mayoría de comportamientos animales recurriendo al instinto, y los describe globalmente como "arquitectos inconscientes"¹¹⁶⁴. Por ejemplo, y en relación con esa tendencia de vigilar las concesiones que se hacen a otros animales en campos considerados humanos, el etólogo minimiza y califica como anecdóticos los casos de utilización

¹¹⁶³ *Ibíd.*, 1.

¹¹⁶⁴ *Ibíd.*, 2.

de herramientas por parte de éstos. A pesar de lo cual, dichos casos asoman varias veces en su selección. O, para explicar la mejora en calidad de los nidos de ciertas aves según aumenta la edad y la experiencia de quienes los construyen, llega a afirmar que "algunos instintos maduran cuando se necesitan"¹¹⁶⁵. En lugar de admitir que la mejora también podría deberse a un aprendizaje individual realizado por cada pájaro. Sin embargo, paradójicamente y a pesar de su apuesta por la interpretación instintiva del asunto, a continuación habla de los nidos como creaciones individuales en las que las aves irían desarrollando su destreza.

Esta doble postura, cuando menos disonante, aflora en determinados puntos, y se mantiene a lo largo de todo el volumen. Se extiende, además, a otras cuestiones relacionadas. Frisch tiende a retratar a los diversos animales más como máquinas mecánicas e inconscientes, dada su insistencia a apoyarse en las series de acciones desencadenadas por el instinto, más que en otras alternativas. Pero después, trata de adoptar subjetivamente el punto de vista de una araña que espera a su presa aposentada en su tela¹¹⁶⁶. O discute la percepción de los gasterópodos, quienes debido a su pobre visión no se hallarían en la posición de apreciar su propia belleza. Como sí que harían los coleccionistas humanos¹¹⁶⁷. Lo cual genera una disyuntiva entre la subjetividad y la mecanicidad como maneras o modelos de describir al resto de animales; disyuntiva que no parece articulada con claridad. Como colofón final, el etólogo expresa sus dudas acerca del predominio de la entonces incuestionable explicación en clave instintiva del mundo animal (que también define la mayor parte de su texto), y lo hace con respecto a dos grupos de animales. A los que, apoyándose en la teoría evolutiva, llega a asignar trazas de los pensamientos y sentimientos estéticos que estarían presentes en los humanos. En concreto, se trataría de una familia concreta de pájaros (los pergoleros de Australia y Nueva Guinea, de los que hablaré a modo de conclusión) y de los chimpancés¹¹⁶⁸. Una pequeña excepción o concesión que resquebraja el planteamiento anterior. Como si Frisch todavía acusara la caracterización de los animales como meras cajas

¹¹⁶⁵ *Ibíd.*, 210.

¹¹⁶⁶ *Ibíd.*, 29.

¹¹⁶⁷ *Ibíd.*, 16. Luego, y aunque parece que a veces se deja llevar por esa identificación subjetiva, al mismo tiempo también nos advierte de que no debemos dejarnos engañar por la identificación que sentiríamos al mirar, por ejemplo, los ojos de las aves. Ya que nunca debemos olvidar que, en el fondo, el instinto es el que manda. Y así se reproduce el mismo tira y afloja. *Ibíd.*, 151.

¹¹⁶⁸ *Ibíd.*, 244-45.

negras o máquinas instintivas, pero empezara a reconocer que las cosas estaban cambiando con rapidez.

Lo curioso es que estas últimas concesiones del etólogo resultan excesivas para Pallasmaa, quien pinta interesadamente a Frisch como el único que defiende esta opinión¹¹⁶⁹. A pesar de que el arquitecto habría escrito sus textos décadas más tarde, cuando existía mucha más información y datos que respaldaban las capacidades, flexibilidad y complejidad del comportamiento de ambos grupos de animales. O incluso sus motivaciones estéticas, como esbozaré en la siguiente sección.

Otra cuestión a destacar del libro de Frisch es que no asume de entrada que las realizaciones y capacidades de los humanos son superiores, por definición, a las del resto de animales. Muy al contrario, trata de juzgar los logros de cada uno en sus respectivos términos. Según él lo expone, los termiteros, impresionantes ya de por sí tanto por su aspecto como por su funcionamiento, tendrían una altura equivalente a la de cuatro edificios Empire State¹¹⁷⁰. Y en general, muchas especies animales habrían estado construyendo estructuras igual de admirables que las catedrales muchos miles de años antes que nosotros¹¹⁷¹. Para lo cual, adicionalmente, estarían mucho mejor equipados. Además, en ciertos puntos Frisch llega a apuntar la posibilidad de que los humanos nos hubiéramos fijado en estas construcciones para extraer lecciones de ellas, para copiarlas y adaptarlas a nuestras necesidades, o para reutilizarlas. Por ejemplo, los nidos de barro de la avispa alfarera, que podrían haber servido de modelos para las jarras de los nativos americanos¹¹⁷². Si regresamos a la actualidad, no haría falta remontarse tanto para encontrar otros ejemplos recientes de esto mismo. El Eastgate Centre de Zimbabwe tendría un sistema de ventilación y climatización pasivo, inspirado en el de los termiteros, que habría reducido drásticamente su consumo de energía. Y las telas de las arañas serían un modelo frecuente de los sistemas de suspensión y otras estructuras de la ingeniería y de la arquitectura.

Por otra parte, en el tono empleado por Frisch en *Animal Architecture* creo detectar la herencia de tópicos con una larga historia, derivados de la proyección de valores e ideales humanos sobre determinados animales. Y en especial, sobre las colonias de insectos, que durante mucho tiempo habrían sido utilizadas como un

¹¹⁶⁹ Pallasmaa, Juhani. *Animales arquitectos*. op. cit., 67-68.

¹¹⁷⁰ *Ibíd.*, 149.

¹¹⁷¹ *Ibíd.*, 2.

¹¹⁷² *Ibíd.*, 55.

modelo armonioso o metáfora de diferentes tipos de sociedad y de comunidad; así como de los edificios que las albergarían¹¹⁷³. O también, y en estrecha relación con esto último, de la imagen o emblema del laborioso insecto artesano. Imagen o tópico que ha llegado hasta nosotros, y que habría dominado los textos entomológicos del siglo XIX, científicos o literarios¹¹⁷⁴. Con un notable representante en Jean-Henri Fabre, quien va asignando diferentes oficios humanos (carpintero, tejedor, albañil...) a los insectos que describe, con los que convivía y experimentaba¹¹⁷⁵. Algo que también mantiene Frisch, ya desde el título original en alemán de su libro (*Tiere als Baumeister*, animales como constructores/arquitectos¹¹⁷⁶). El etólogo dice dedicar el volumen sobre todo a los animales que construyen estructuras con técnicas similares a las humanas, como la mampostería, tejeduría, espartería, la excavación... y alaba a las diversas especies por su pericia y su industriiosidad en los correspondientes apartados.

De manera similar, algunos artistas también habrían explorado estos y otros tópicos en relación con ciertos insectos, o en general, artrópodos. Ya me he referido con anterioridad a unos cuantos de los que han trabajado con abejas. Como Mark Thompson, cuya performance e instalación en Berlín podrían vincularse con una construcción, la de una ciudad utópica que participaba de lo que se hallaba a ambos lados del muro. O como Bärbel Rothhaar, que trataba de sumar a sus esfuerzos artísticos los de las propias abejas, y establecer una convivencia y colaboración armoniosa con ellas (en una línea similar a la de Aganetha Dyck). Pero también los que habrían recurrido a las hormigas, y se habrían apoyado tanto en su fama de incansables trabajadoras como en las connotaciones territoriales que éstas evocan: Rivane Neuenschwander, Donna Conlon o Yukinori Yanagi. O los que habrían explotado las capacidades constructoras y tejedoras de las arañas, y se habrían beneficiado de la atrayente geometría de sus telas, como Nina Katchadourian o Emil Fiore. Ya en otro contexto cultural, como reflejo de las versiones asiáticas de esos tópicos, estarían las obras de Liang Shaoji y Xu Bing con los gusanos de seda.

¹¹⁷³ Ramírez, Juan Antonio. *La metáfora de la colmena*. op. cit.

¹¹⁷⁴ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm: Sculptural Work in Collaboration with Trichoptera". *Leonardo*, 17 de noviembre de 2004.

<http://www.leonardo.info/isast/articles/duprat/duprat.html> Último acceso 26 de febrero de 2015.

¹¹⁷⁵ Fabre, Jean-Henri. *Souvenirs entomologiques: études sur l'instinct et les mœurs des insectes*. (París: Ch. Delagrave, 1920-25).

¹¹⁷⁶ Sebeok comenta esta diferencia, y se decanta por el título alemán sin dudarlo, por ser menos "presuntuoso". Sebeok, Thomas. "Prefigurements of art". *The play of musement*. (Bloomington: Indiana University Press, 1981): 241.

Todos éstos son ejemplos de la pervivencia e influencia de dichos tópicos en torno a los laboriosos y artesanos insectos (y arácnidos), y al mismo tiempo también se podrían encuadrar en la temática de la arquitectura animal. Son obras que, de manera más directa o indirecta, reflexionan acerca de la presencia de esas capacidades artísticas, técnicas o artesanales, en otros animales. Como sucedía en las propuestas de Amy Youngs y Elizabeth Demaray dirigidas a los cangrejos ermitaños, que abordé en el segundo capítulo. Puesto que intentaban sustituir las estructuras protectoras realizadas por unos gasterópodos por otras derivadas de técnicas humanas actuales. Y con ello, en cierto modo trazaban un paralelismo entre ambas.

Sin embargo, quizás haya un par de propuestas (no ejecutadas) en las que esta deuda con los presupuestos de la arquitectura animal, tal y como es planteada por Frisch y sus seguidores, resulte especialmente obvia. No serían otras que dos de las ecolaboraciones de Komar y Melamid, que pretendían colaborar con termitas y castores. Bien introduciendo sólidos geométricos (conos, esferas, pirámides, icosaedros) en los termiteros de las primeras **[Fig. 476]**; bien elementos de la arquitectura clásica (columnas, frontones) en las presas y diques de los segundos **[Fig. 477]**. Una forma de provocar una comparación, y de enmarcar ambos tipos de construcciones en un contexto artístico, en lo que constituiría una estrategia para llamar la atención sobre ellas. Estrategia que estaría englobada dentro de un desafío más amplio, aunque humorístico, de los dos artistas a los límites del arte, en el que también estaban incluidos el perro Tranda, el chimpancé fotógrafo Mikki, o los elefantes pintores tailandeses. La referencia a la arquitectura animal no podía faltar en este planteamiento, al ser el frente menos vigilado en cuanto a la discusión de actividades vinculadas al arte o lo artístico en otros animales. Y es muy clara: Komar y Melamid se decantan por dos máximos e indiscutibles representantes, cada uno sacado de una de las dos partes en la que Frisch divide su libro. Por un lado, unos insectos sociales que erigen las que podrían ser consideradas como las catedrales del mundo invertebrado. Por el otro, los enormes sistemas de presas y diques de los castores, capaces de sostener personas y caballos, y de cambiar por completo el curso de un río.

En esta misma línea de tantear las posibilidades ofrecidas por el tópico de la arquitectura animal, sumadas al del insecto artesano, habría un caso que quisiera abordar más detenidamente. Sería el del artista Hubert Duprat y sus colaboraciones con algunas larvas de frigáneas. Un tipo de insectos emparentados con mariposas y polillas

que, entre otras cuestiones, se diferenciarían de los lepidópteros en que sus larvas y pupas son acuáticas.

Las obras de este artista francés mezclan arte y ciencia, y estarían marcadas por la estética y los materiales que uno esperaría encontrar en los gabinetes de curiosidades: mosaicos de teselas de hueso cubriendo ramas, marañas de corales, volúmenes geométricos contruidos a base de cristales minerales como cuarzos o piritas, u otros componentes regulares de diversos tamaños ordenados de manera orgánica. Como el mismo artista explica en una entrevista con Christian Besson:

Christian Besson: Tu trabajo parece alimentado por una curiosidad insaciable acerca de la ciencia. El mundo que has creado a tu alrededor- tu oficina, las cosas que coleccionas y demás- parece un tipo de gabinete de curiosidades, como los que existían durante el Renacimiento, una *Wunderkammer*, una sala de maravillas- como el término alemán tan bien lo define.

Hubert Duprat: Los coleccionistas que crearon esas *Wunderkammern* estaban impulsados por un sentimiento que yo mismo experimento acerca del arte. Su origen se remonta muy lejos. Pasé mi infancia y mi adolescencia en el campo ¹¹⁷⁷, donde me codeaba con los cazadores y los pescadores. Desde muy pronto, sentí un vivo interés por la arqueología y las ciencias naturales. Hice observaciones tempranas en acuarios, en los que instalaba escorpiones de agua, aclara-aguas, tritones, renacuajos, zapateros ¹¹⁷⁸, caracoles planórbidos y, justo al principio, larvas de frigáneas- *Trichoptera* ¹¹⁷⁹.

Por lo que Duprat sería otro de esos artistas que trabajan haciendo un puente entre categorías, y cuestionándose sus límites. Como Komar y Melamid con respecto a los límites del arte. O como Liang Shaoji, que decía situarse en un punto crítico entre arte y artesanía, arte y ciencia, lo natural y artificial, etc. De hecho, Duprat parece desarrollar una trayectoria paralela a la del artista chino en algunos puntos. En las obras que compone usando minerales cristalinos, su intención declarada es la de confundir al público, enredar con los conceptos con los que éste se enfrentaría al mundo. Porque, a pesar de ser oficialmente clasificados como naturales, debido a su forma casi perfecta los minerales cristalinos serían percibidos como una forma artificial, fabricada, por la mayoría de espectadores. A partir de

¹¹⁷⁷ Duprat reside y trabaja en el sur de Francia. Nacido en Nérac, su trayectoria está marcada por su relación con ríos y montañas.

¹¹⁷⁸ El texto es una traducción al inglés de un original en francés, y en la lista de animales acuáticos hay dos nombres populares ("*water-striders*" y "*pond skaters*") que se refieren a la misma familia de insectos (*Gerridae*). Familia a la que yo siempre me había referido como "aclara-aguas", pero que también aparece traducida como "zapateros". He usado ambos como términos equivalentes y redundantes, pero no sé a qué especies se refería el artista en el original francés.

¹¹⁷⁹ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm...". op. cit. Traducción de la autora.

estas unidades naturales, Duprat "realizaría una construcción, y esa construcción estaría basada en las propiedades de cada uno de los cristales¹¹⁸⁰". Una paradoja sobre otra, una acumulación de confusiones y de límites difusos. Puesto que, basándose en unidades naturales pero con aspecto artificial, el artista elaboraba una estructura artificial pero subrayando y amplificando las propiedades naturales de la unidad individual. Como veremos, este cuestionamiento se extendería también a sus colaboraciones con las larvas de frigáneas (también llamadas tricópteros), esos pequeñas criaturas temporalmente acuáticas cuyas particularidades le habían llamado la atención de niño. Un interés mantenido en el tiempo que, tras algunos titubeos iniciales, se habría metamorfoseado en un proyecto artístico:

Los tricópteros son insectos que están presentes en la mayoría de ríos del planeta. Es un insecto, pues, que es muy... muy frecuente, y que tiene la particularidad de que construye un tubo de protección con materiales que toma de su medio. En general son guijarros, pequeños trocitos de madera, hojas, y a veces incluso conchas de caracoles. [...] yo conocía a este animal que fabrica un tubo artificial con materiales que encuentra a su alrededor, y gracias a unos amigos supe que había oro en el río. Así que me pregunté, por qué no, si el animal en la naturaleza habría escogido... habría cogido el oro. Y en cualquier caso me decidí a, dentro de... dentro de una estructura artificial, de una especie de laboratorio, a proporcionarle ese oro. Y el animal no tuvo otra opción que confeccionar su estuche con oro. Porque yo le había privado de todos los otros materiales¹¹⁸¹.

En la misma línea nostálgica hacia los contenidos y concepto de los gabinetes de curiosidades, en el catálogo de una exposición monográfica consagrada al artista hay un texto que describe una especie de visita iniciática a un museo imaginario: el *Hubert Duprat Theatrum*¹¹⁸². Institución en la que se exhibirían las obras, colecciones y trayectoria de Duprat, y en la que las salas más nobles se habrían reservado al *Phryganeum*. Dicha sección no sería sino una espacialización de "la epifanía progresiva de la frigánea". Es decir, del proceso en continua evolución a través del cual Duprat había ido planteando y definiendo su colaboración artística con las larvas de tricóptero. Lo que se exhibía en la primera sala de esta sección imaginaria no eran los animales o sus creaciones, sino una fotografía

¹¹⁸⁰ "Artist Hubert Duprat discussing his work". *NorfolkCountyCouncil*.

<https://www.youtube.com/watch?v=e78hni1LoSo> Último acceso 27 de febrero de 2015. Traducción de la autora.

¹¹⁸¹ "Artist Hubert Duprat discussing his work". op. cit.

¹¹⁸² Chastel, Louis. "Dupratis Mirabilis Artis Thesauri Mystagogus". *Hubert Duprat Theatrum: guide imaginaire des collections*. (París: Réunion des musées nationaux, 2002): 4-59. Da la impresión de que Louis Chastel es una invención del propio Duprat, o quizás de Besson, pero no he podido confirmarlo.

de 1979 en la que se veía a Duprat discutiendo con lavadores de oro en el río Ariège¹¹⁸³, como testimonio de la génesis de su idea. Junto a ella, una patente expedida en Francia por el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial (nº 83 02 024) y solicitada por Duprat el 9 de febrero de 1983, registraba la "confección de vainas por larvas acuáticas de tricópteros con la ayuda de materiales preciosos". Documento que ponía de manifiesto las vacilaciones y primeros tanteos del artista autodidacta, anteriores a la presentación definitiva de las vainas como tal obra artística:

"Fueron expuestas por primera vez en 1984, en el marco de la exposición *Le Vivant et l'Artificiel* [lo vivo y lo artificial], a la que había sido invitado por Louis Bec, el especialista mundial en los Sulfanogrados", nos explica amablemente HD [Hubert Duprat]. "Yo no sabía muy bien qué hacer. La patente fue pedida para que los joyeros no se apropiaran de la invención. Vd. va a constatar los que podrían ser entonces mis titubeos de provinciano. Ciertamente, yo me había sumergido en los libros de arte que había hecho que me enviaran, durante mi estancia en Guadalupe¹¹⁸⁴ en 1980 y 1981, pero mis puntos de referencia todavía eran bastante inciertos¹¹⁸⁵".

La exposición, organizada por Louis Bec y celebrada durante el Festival de Avignon de ese año, había ocupado el antiguo hospicio de Saint-Louis con propuestas realizadas por decenas de artistas y científicos. En una de sus numerosas comparativas y confusiones entre lo natural y lo artificial, lo vivo y lo inerte, incluía un taller de taxidermia y también una serie de animales exóticos alquilados a un circo¹¹⁸⁶. Las frigáneas y sus vainas no desentonaban con el conjunto. Puesto que, al igual que los capullos y tejidos de los gusanos de seda de Liang Shaoji, en cierto modo los pequeños estuches habían sido fabricados. Pero no por el ser humano, sino por las diminutas larvas; lo cual dejaba a las piezas en una especie de limbo entre lo vivo y lo artificial, como especificaba el título de la muestra.

De hecho, ése no era el único limbo que las vainas ocupaban. En su momento, Duprat había acudido a mostrárselas a multitud de responsables de museos y de otros centros de arte. Todos excepto uno (que se había mostrado intrigado), habían juzgado el resultado como

¹¹⁸³ Como delata su nombre, se trata de un río aurífero del sur de Francia, que nace en los Pirineos y desemboca en el Garona.

¹¹⁸⁴ Se refiere al archipiélago francés en el mar Caribe.

¹¹⁸⁵ Chastel, Louis. "Duprat's Mirabilis Artis Thesauri Mystagogus". op. cit., 7-8.

¹¹⁸⁶ Faivre d'Arcier, Bernard. "Le vivant et l'artificiel". *IHEST*, 15 de mayo de 2009.

<http://www.ihest.fr/les-formationen/le-cycle-national/cycles-nationaux-precedents/cycle-national-2008-2009/productions/le-vivant-et-l-artificiel> Último acceso 2 de marzo de 2015. Algunos de los ambientes de la exposición se pueden ver en un corto de Agnès Varda, que los utilizó como escenario para ambientar la película: *7 p., cuis., s. de b.,... à saisir* (Varda, 1984).

excesivamente precioso para resultar artístico, como para que pudiera ser exhibido como tal arte¹¹⁸⁷. Quizás porque veían más el valor en los materiales que en la factura, o porque consideraban las obras demasiado próximas a las artes aplicadas o decorativas, y otros tipos de arte "menor". Después de todo, el propio Duprat las había patentado para que los joyeros no explotaran su idea. Por lo que en este proyecto se repetirían algunos de los cruces de caminos que iban a ser también recorridos por Liang Shaoji y sus gusanos de seda. Entre lo natural y lo artificial, entre el arte y la artesanía, entre la autoría humana y la de las larvas acuáticas...

Y, por supuesto, entre el arte y la ciencia. Para que las colaboraciones fueran posibles, el artista había tenido que aprender a cuidar de las frigáneas y a mantenerlas en las condiciones adecuadas. En parte, gracias a la experiencia personal acumulada; en parte, a través de la información obtenida de fuentes entomológicas:

Las larvas que uso pertenecer a las familias *Limnephilidae*, *Leptoceridae*, *Sericostomatidae* y *Odontoceridae*, con una preferencia por los géneros de [la familia] *Limnephilidae* *Potamophylax* y *Allogamus*. Recojo las larvas de enero a abril, en áreas de montaña de baja y media altitud, y las mantengo en un acuario en el que el agua es oxigenada, circulada y mantenida a [baja temperatura]- este invierno artificial prolonga el periodo de construcción del estuche y retrasa el proceso de ninfosis [paso de larva a ninfa o pupa]. Quito la tapa del estuche natural de la larva en el extremo posterior, y empujo la larva, que habitualmente permanece fijada al estuche por medio de sus dos ganchos traseros, suavemente hacia adelante con un instrumento de punta roma. La presión aplicada al último anillo del estuche provoca que la larva libere su agarre. Esencialmente, este experimento *in vitro* implica la modificación del hábitat natural de la larva y, más concretamente, la sustitución de los materiales de construcción comúnmente hallados por la larva (arena, pequeños fragmentos de grava, ramitas de plantas, conchas de planórbidos y otros caracoles acuáticos) con nuevos materiales. Para empezar, coloco a los insectos en un medio repleto de oro durante el tiempo necesario para que la criatura forme un estuche tosco. La larva tiene que poder moverse por ahí en su nuevo estuche y poder ser cogida sin que haya riesgo de que la frágil construcción se rompa. Al principio sólo proporcionaba a la larva lentejuelas de oro, pero después añadí gradualmente cuentas de turquesas, ópalo, lapislázuli y coral, así como rubíes, zafiros, diamantes, perlas hemisféricas y barrocas, y diminutas varillas de oro de 18 quilates¹¹⁸⁸.

Despojadas de sus anteriores vainas de guijarros, conchas, o ramitas, las larvas de frigánea procederían a utilizar el oro y las piedras preciosas o semipreciosas como nuevos materiales de construcción. Tal y como es descrito por Frisch, el proceso de

¹¹⁸⁷ Chastel, Louis. "Dupratis Mirabilis Artis Thesauri Mystagogus". op. cit., 8.

¹¹⁸⁸ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm...". op. cit.

fabricación de la nueva vaina o estuche implica, en primer lugar, la creación de un tubo de seda en cuyo borde superior se van añadiendo y pegando cosas con más seda, en función del crecimiento de la larva. Claro que, en el caso de las larvas de Duprat y debido a su repentina y sobrevenida desnudez, la construcción sería menos progresiva y más del tirón. Pero dicha construcción no sería mecánica, repetitiva u homogénea. Frisch se encarga de señalar que, al igual que sucede con otros ejemplos de arquitectura animal, las vainas de frigánea serían diligentemente buscadas por algunos coleccionistas, debido a la variabilidad en cuanto a sus técnicas y materiales:

Algunos coleccionistas de insectos se especializan en estas peculiares estructuras y disfrutan su gran variedad tanto como un filatelista disfruta la variedad de sus sellos. Porque cada especie [de tricóptero] tiene un modo característico de disponer sus materiales de construcción. Algunas alinean pequeños fragmentos de ramitas rotas en paralelo al eje del tubo; otras las ponen de forma cruzada; aun otras las colocan en espiral; o simplemente las apelotonan todas juntas de cualquier manera. [...] No sólo el "estilo arquitectónico" varía entre especies; hay correspondientes diferencias en la elección de los materiales de construcción empleados. Algunas usan materia vegetal muerta, otras pequeñas partículas de arena o de gravilla, otras incluso adosan a sus estuches las conchas de pequeños bivalvos, o caracoles¹¹⁸⁹ [...].

Del mismo modo, los resultados obtenidos por Duprat habrían sido muy variados en cuanto a sus técnicas, aspecto, materiales escogidos... El oro siempre constituía el componente básico de la estructura; ya fuera en forma de lentejuelas, escamas, varillas u otros. Pero otra cuestión era la manera en la que estas unidades de oro iban siendo agregadas, de acuerdo con algunas de las opciones esbozadas por Frisch para las diversas especies: en un mosaico más ordenado o desordenado, en espiral, con las varillas de oro cruzadas o en paralelo... O cómo las larvas iban añadiendo el resto de elementos al metal, componiendo distintos tipos de vainas en función de sus preferencias y necesidades, y según las opciones facilitadas por el artista. En primer lugar, las introducía en un acuario lleno de oro para que las larvas configuraran el aspecto general de la vaina, y sucesivamente, en otros recipientes con el resto de materiales, en los que pasaban periodos controlados de tiempo (por Duprat) para que combinaran el oro con agrupaciones de otros materiales. Creaban así, rodeados por un mosaico de oro, anillos de perlas, lapislázuilis, amatistas o turquesas; juntaban un par de rubíes, o añadían aquí o allí algún diamante u ópalo aislado **[Figs.**

¹¹⁸⁹ Von Frisch, Karl, y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. op. cit., 43.

478, 479]. Otra opción era la de, “mutilando ¹¹⁹⁰ localmente la construcción (incluido el forro [interior de seda]), conseguir que el animal la repare con el material que se le proporciona, exactamente en la ubicación de la mutilación”. Al menos, así declara hacerlo Duprat mientras enseña a sus visitantes su museo imaginario¹¹⁹¹. Aunque parece que, en ocasiones, también deja a los tricópteros una mayor libertad, un mayor número de opciones, depositándolos en un acuario de contenido más variado. Tanto con oro como con piedras preciosas [Fig. 480].

En cualquier caso, y como no podría ser de otro modo, las frigáneas retendrían su agencia, dentro de los límites y opciones disponibles. En los primerísimos y monumentales planos de una película de cuarenta minutos rodada por Duprat (*Le Phrygane*¹¹⁹², 1998), se ve a algunas de las criaturas tratando de encajar las teselas de oro en el borde de su vaina, como si se tratara de las piezas de un puzzle. Una de ellas sostiene la escama dorada entre sus seis patas mientras la gira sobre sí misma, y la va probando sobre las otras, hasta que decide apartarla bruscamente, e intentarlo en otro punto diferente del tubo. Mientras que otra tantea el fondo del acuario en busca de la pieza apropiada, toca con sus patas algunas, explora brevemente sus formas y las descarta. Se estira para llegar más allá, hasta que da con una que la convence, y se repliega para llevarla al borde de la vaina ¹¹⁹³. Se diría que este tipo de precisos encajes y mosaicos elaborados por las frigáneas han influido decisivamente en las obras de Duprat, que en ocasiones parece haberlos replicado a una mayor escala. Estarían las esculturas de minerales a las que hice referencia con anterioridad, o las teselas de hueso. Pero en otras obras el artista habría recubierto superficies con mosaicos de diversos materiales que por sus juntas, dibujos y superposiciones recordarían a los puzzles que montan los tricópteros alrededor de sus cuerpos [Figs. 481, 482].

Oro o no, piedras preciosas o no, sea la categoría o tipo de material que sea, y a pesar de las imposiciones de Duprat; en

¹¹⁹⁰ He traducido este fragmento de la versión francesa inédita, porque en la inglesa se habla de “dañar” el estuche (“*damaging*”), y me parecía más apropiado el primer término: Besson, Christian, y Hubert Duprat. “La merveilleuse Phrygane de Hubert Duprat”. Disponible en: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/merveilleuse-phrygane-de-duprat/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹¹⁹¹ Chastel, Louis. “Dupratis Mirabilis Artis Thesauri Mystagogus”. op. cit., 11-12. También lo explica en el artículo-entrevista con Christian Besson: Besson, Christian, y Hubert Duprat. “The Wonderful Caddis Worm...”. op. cit. O en la versión francesa inédita: Besson, Christian, y Hubert Duprat. “La merveilleuse Phrygane de Hubert Duprat”. op. cit.

¹¹⁹² A veces el vídeo aparece mencionado como “Education de Trichoptère”, si es que se trata del mismo vídeo: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/sur-les-murs-les-moniteurs-et-dans-les-vitrines/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹¹⁹³ Fragmentos del vídeo que se pueden ver aquí: “Artist Hubert Duprat discussing his work”. op. cit.

definitiva son las larvas de tricóptero las que deciden qué piezas concretas usarán, y las que determinan la estructura y apariencia final que tendrán los estuches; según su tamaño, su crecimiento, sus necesidades de protección y el entorno y materiales disponibles. Por lo tanto, el artista puede tener un diseño o concepto general de lo que pretende en cuanto al aspecto visual, artístico y/o escultórico que pretende lograr; y tratar de llevarlo a la práctica. Pero serán las frigáneas las que lo harán posible debido a su existencia y a las particularidades de su comportamiento, y las que también definirán sus detalles específicos. Marcados por circunstancias tales como su selección de las piezas, la posición en las que deciden colocarlas, sus preferencias de materiales o su decisión de reciclar vainas anteriores, como explica Duprat:

No todos los materiales son utilizados con la misma facilidad por el animal, que prefiere por ejemplo las perlas. Un tubo fabricado durante una temporada anterior puede ser habitado al año siguiente por una nueva larva previamente desnudada: ella lo prolongará hasta realizar un nuevo estuche que terminará separando del primero¹¹⁹⁴.

De hecho, en su libro James L. y Carol Grant Gould, analizan cuestiones como si los diversos artrópodos (incluidas las frigáneas) localizan o no su guarida espacialmente, o si tienen una idea de conjunto de la estructura que construyen. En el caso de tener dicha idea, pueden reparar parcialmente la estructura si ésta sufre daños, completando esa idea o esquema general que poseerían de ella. Todo esto en lugar de, como ocurre otras veces, limitarse a ejecutar un programa motor preestablecido. Es decir, una serie de acciones encadenadas que se sucederían independientemente del producto final, de si éste sirve o no a su propósito. De ser así, y en contraposición con el caso anterior, si algo fuera mal en la construcción de una tela de araña (que una de las hebras principales se soltara, o que parte de la tela fuera destruida antes de ser terminada) la araña lo ignoraría y seguiría mecánicamente adelante, como con el piloto automático puesto; aunque la tela no pudiera capturar insectos. Porque para esta araña imaginaria no habría una idea o concepto general con el que comparar el resultado final, se limitaría a completar una serie de acciones en una sucesión inmutable. En el caso con idea que exponía al principio, que es lo que ocurre en realidad, la araña sí que evalúa los daños. Compara la tela defectuosa con la idea general de lo que tiene que ser la tela y la completa, arregla la porción estropeada.

¹¹⁹⁴ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm...". op. cit.

Como ocurría tras retirar los parches de hilo rojo de Nina Katchadourian. O, si el daño es demasiado grande, opta por consumir la tela y empezar de nuevo, si decide que la reparación no merece la pena.

De acuerdo con esto, y según los Gould, muchas otras construcciones de insectos y arañas estarían probablemente más próximas al caso con idea o plan general. De manera que tomarían forma gracias a una capacidad básica de los insectos para visualizar mapas cognitivos, combinada con una habilidad adecuada para recordar y aprender, y para elegir entre unas cuantas alternativas de manera sensata¹¹⁹⁵.

Según lo que se observa en los experimentos artísticos de Duprat, se diría que el tipo de comportamiento constructivo de las larvas de frigánea las sitúa entre estos últimos insectos y arañas. Con una capacidad básica para visualizar un concepto general de sus vainas, para recordar y aprender, y para elegir entre unas cuantas alternativas. Después de todo, y en la línea de lo discutido por los Gould, el artista había llegado a mutilar localizadamente los pequeños tubos¹¹⁹⁶. Tubos que, a continuación, eran reparados para adecuarse a la idea general (y función) de lo que debían ser, según el concepto que tenían de ellos los tricópteros. No es de extrañar, pues, que los Gould atribuyan una cierta flexibilidad, algo de margen para ofrecer distintas soluciones funcionales a un mismo problema, a las larvas acuáticas de las frigéneas. Se trate de aquellas especies que elaboran las decorativas carcasas que habían llamado la atención de Duprat, o las que construyen con su seda redes y edificios sumergidos que utilizan para capturar presas¹¹⁹⁷. Por otra parte, si no existiera dicha flexibilidad, su ausencia haría más vulnerables a las larvas, al afectar a su capacidad de protegerse a sí mismas. Tal y como son las cosas, pueden elegir entre un gran surtido de materiales en lugar de limitarse a uno o unos pocos, que pueden no estar presentes en el río en el que se hallan. Además, sus elecciones en cuanto a piezas, composición y combinaciones les ayudan a pasar desapercibidas en los lechos en los que habitan. Finalmente, la carencia de ese margen, de esa posibilidad de variar, haría también mucho menos interesantes las colaboraciones de Duprat con las pequeñas larvas.

En esta misma línea, el artista, convertido en un estudioso y ávido coleccionista de todo lo relacionado con los tricópteros, menciona las curiosas observaciones llevadas a cabo en los años

¹¹⁹⁵ Gould, James, y Carol Grant Gould. "Building with silk". *Animal Architects*. op. cit.

¹¹⁹⁶ Algo que resulta similar a los experimentos que aconsejan y reseñan los Gould para comprobar si una determinada especie de artrópodo tiene o no una idea general de la estructura que construye. *Ibíd.*, 35-40.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.*, 35-40.

treinta por Charles T. Brues, entomólogo estadounidense, en un río al norte del estado de Nevada:

Entre todas las pequeñas partículas de arena y minerales arrastradas por el agua, los tricópteros hicieron selecciones significativas de brillantes ópalos azules- en otras palabras, los materiales más conspicuos y llamativos. Brues considera notable este fenómeno, dado que la visión del insecto parece interpretar un papel en el proceso, mientras que por lo general se pensaba que los materiales eran evaluados en base a su peso y a cómo se sentían¹¹⁹⁸.

Unas observaciones que, recuperadas por Duprat, darían paso a una reflexión acerca de si sería posible que existiera, o no, algo próximo a una preferencia estética para las larvas de frigáneas. De si, dentro de esa idea o concepto general que tienen acerca de cómo han de construir sus vainas habría el margen suficiente como para escoger materiales que, por algún motivo, les resulten perceptualmente llamativos. Aunque no añadan nada adicional a la funcionalidad de la carcasa; o incluso la perjudiquen, por hacerla demasiado evidente.

En cualquier caso, Duprat parece alinear esa posible estética primordial con algunas de las preferencias estéticas humanas que podrían verse como las más elementales. Y lo hace a través de los materiales y propiedades a los que recurre, a los que alude: el oro, los brillos, las gemas, los colores vivos... Propiedades y materiales que a su vez vincula con los sugerentes objetos e historias atesorados en los gabinetes de curiosidades, esos precedentes de los museos. De esta forma, al igual que ya lo hacía Frisch, el artista traza una continuidad coleccionista, acaparadora, desde los tricópteros a nosotros, y de vuelta a las larvas. Éstas seleccionan piezas de diversos materiales y las componen; Duprat colabora con ellas y las colecciona. Colecciona las larvas, sus procesos y todo lo que tiene que ver con ellas: libros, textos, grabados, fósiles, reproducciones, fotografías, especímenes notables... Hasta el punto de que ha creado un archivo, una biblioteca en constante crecimiento que se alimenta de sus investigaciones, sus viajes, y sus contactos con expertos. Y que recientemente ha sido exhibida, por sí misma, en una exposición celebrada en Ginebra (*La Dernière Bibliothèque*¹¹⁹⁹, junio - julio 2012).

Entre otras muchas cosas, este archivo-biblioteca sería una manifestación del peculiar interés despertado en los seres humanos por

¹¹⁹⁸ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm...". op. cit.

¹¹⁹⁹ "La Dernière Bibliothèque. LiveInYourHead". *HEAD Genève*.

<http://www.hesge.ch/head/evenement/2014/derniere-bibliotheque> Último acceso 30 de octubre de 2015.

estos insectos¹²⁰⁰. Y Duprat, que no tenía “ni idea acerca del tema cuando se embarcó en este proyecto¹²⁰¹”, habría tenido la oportunidad de constatar que no estaba ni mucho menos solo en cuanto a sus experiencias artístico-científicas. Empezando por François-Jules Pictet, un entomólogo que en 1834 puso a prueba si las larvas podían trabajar con materiales diferentes a los habituales¹²⁰². Seguido por Jean-Henri Fabre, que dio a los insectos granos de arroz, elegidos por su regularidad, forma oval y blancura, con los que las frigáneas erigieron una “magnífica torrecilla de marfil¹²⁰³”. O por Elizabeth Mary Smee, quien en 1863 remitió a un experto del Museo Británico una serie de vainas “naturales” junto con otras “artificiales”, construidas por los tricópteros con los materiales que Smee les había proporcionado: trozos de cristal, amatista, cornalina, ónix, ágata, coral, mármol, conchas, virutas de metal, pan de oro, hojas de plata¹²⁰⁴... O Chanoine C. H. de Labonnefon, quien habría recurrido a cuentas de vidrio de colores que, incorporadas por la larva, habrían dado a su carcasa la apariencia de un disfraz de arlequín¹²⁰⁵. O en fechas más cercanas, Gerald Durrell, que en su trilogía de Corfú recordaba algunas de sus experiencias con diversos “arquitectos animales”. Entre ellas, una serie de experimentos infantiles inspirados por Theodore, uno de sus mentores, en los que el extasiado y temprano zoólogo obtuvo carcasas rayadas mediante la inmersión sucesiva de las larvas en tarros de agua con fragmentos de cristales azules, ladrillos rojos, y conchas marinas blancas. Al contemplarlo desde la distancia, Durrell creía habérselas hecho pasar canutas a los pobres bichos. Hasta el punto de que las veía “más bien aliviadas cuando podían eclosionar y volar lejos y olvidarse de los problemas de la construcción de capullos¹²⁰⁶”.

Todos estos ejemplos, laboriosamente compilados por Duprat (así como en cierta medida otros muchos experimentos posteriores,

¹²⁰⁰ La página web del proyecto sigue activa, y actualizándose, y en ella se puede acceder a listados de los contenidos, adquisiciones recientes, bibliografía, y numerosos textos científicos y literarios centrados en los tricópteros: Duprat, Hubert. “Édito”. *Trichoptère: La Dernière Bibliothèque*. <http://trichoptere.hubert-duprat.com/edito/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹²⁰¹ Besson, Christian, y Hubert Duprat. “The Wonderful Caddis Worm...”. op. cit.

¹²⁰² *Ibíd.*

¹²⁰³ Fabre, Jean-Henri. *The life of the fly*. (Nueva York: Dood Mead, 1919). Disponible en: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/jean-henri-fabre-anglais/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹²⁰⁴ Smee, Elizabeth Mary. “Letter from Miss M.E. Smee”. *The Annals and Magazine of Natural History*. (Londres: 1863):399-402. Disponible en: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/miss-smee-1863/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹²⁰⁵ C.H. de Labonnefon, Chanoine. *Croquis Entomologiques*. (París: Maison de la Bonne Presse, 1923): 54-57. Disponible en: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-bonnefon-1923/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

¹²⁰⁶ Durrell, Gerald. “Animal Architects”. *Encounters with animals*. (Londres: Penguin, 1958): 58-59. Fragmento disponible en: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/gerald-durrell-1958/> Último acceso 3 de marzo de 2015.

científicamente más asépticos), estarían impulsados por una misma curiosidad; por un reconocimiento o atracción similar surgido al descubrir las pequeñas construcciones en el fondo de un río. Para, a continuación, preguntarse y sentirse intrigado por ellas y por sus creadores. Lo cual acabaría desembocando en desenlaces bastante análogos. Esos diminutos, precisos y variados mosaicos suspenderían nuestra incredulidad ("¿de verdad un insecto hace eso?") y nos incitarían a poner a prueba las capacidades de estas criaturas; puede que incluso hasta sus preferencias estéticas. Eso por un lado, y por el otro, tenderíamos a desafiar otro tipo de límites. Como tratar de desequilibrar la balanza entre lo natural y lo artificial, de resolver de algún modo la pugna que imaginamos entre esos dos polos presuntamente opuestos. Como no podría ser de otro modo, la llevaríamos a nuestro terreno, proporcionando a los pequeños arquitectos materiales que nos costaría identificar como naturales, por sus propiedades o aspecto. Aunque lo sean. Igual que las larvas. Igual que nosotros. De hecho, esta misma reacción habría sido la de Yukinori Yanagi de niño, con otros insectos cuyas larvas construían estructuras similares a las de los tricópteros pero colgándolas de ramas y hojas. Como vimos, lo que hizo el artista japonés fue proporcionarle trocitos de antiguos billetes militares a una oruga del saquito, para que los utilizara en su capullo, en lugar de las ramitas o pedacitos de hojas habituales¹²⁰⁷.

Respecto a cómo plantea Duprat sus interacciones con los tricópteros, también habla de ellas como colaboraciones. Aunque con algunas connotaciones y matices:

El trabajo con los tricópteros es un trabajo de colaboración entre los tricópteros y yo. Digamos que yo creo las condiciones favorables para que los talentos de los tricópteros puedan ser mostrados. Yo creo las situaciones, y soy un poco comparable al arquitecto que hace trabajar al albañil¹²⁰⁸.

De acuerdo con esto, la manera de exhibir esa colaboración habría sido la de mostrar el resultado provisional del experimento. Para lo cual, el artista colocaba a las larvas, embutidas en sus vainas en desarrollo, en acuarios refrigerados a la altura de los ojos de los espectadores. Para después trasladarlas durante la noche a los tanques que contenían los materiales necesarios para que continuaran con la construcción. Puesto que la única forma de exhibir el proceso

¹²⁰⁷ Mizusawa, Tsutomu, Yanagi, Yukinori. *Yukinori Yanagi Pacific*. (Tokio: Fuji Television Gallery, 1997). Estas orugas forman parte de la familia de lepidópteros *Psychidae*, y las formas y materiales de sus variados capullos también llaman mucho la atención.

¹²⁰⁸ "Artist Hubert Duprat discussing his work". op. cit.

de construcción en sí era la de filmarlo, debido a la aversión a la luz de las frigáneas, y a que no construían bajo el "mandato" de nadie¹²⁰⁹. Tampoco del artista, ni del público.

Sin embargo, aunque Duprat admite su falta de control absoluto sobre las frigáneas y sus construcciones, se presenta a sí mismo como un director, como un arquitecto cuyo criterio e intenciones quedarían por encima de los de las larvas, y se impondrían a estos. En cierto modo, es como si desplazara los méritos de las pequeñas criaturas hacia sí mismo, el verdadero arquitecto, el artista con todas las letras, el que mueve los hilos y escenifica la presentación; en lugar de esos otros diminutos artesanos. Evidentemente, eso es lo que ocurre si se miran estas colaboraciones desde un cierto ángulo, desde una perspectiva o términos concretos. Las colaboraciones de Duprat y los tricópteros suceden en un marco o contexto artístico, se narran y moldean para que encajen en ese ámbito. Y en dicho ámbito, las frigáneas y sus construcciones se exhiben en una galería o museo como obras del artista en los términos de éste; determinadas, pues, por su decisión de introducirlas allí como tales objetos de arte, y así son percibidas por los espectadores. Aunque socavan el concepto tradicional de autoría, Duprat parece optar por minimizar este desafío; por contenerlo, en lugar de abrazarlo. Pero este aparente control, esta determinación (que tampoco llega nunca a ser total), sólo constituiría una faceta de una situación poliédrica. De una, en concreto, que los seres humanos habríamos diseñado por y para nosotros, según nuestras reglas de juego. Y en la que tenderíamos llevar la voz cantante; lo que no resulta sorprendente.

Si ampliamos un poco más el campo de visión, la realidad es que hay muchas cosas, muchas variables y agencias, que escapan por completo a nuestro control y criterios. Incluso en un marco tan reducido y delimitado como el cubo blanco de la galería. Quizás esto había sido mejor expresado por artistas como Liang Shaoji, Yukinori Yanagi, o Bonnie Ora Sherk, entre otros muchos de los que he ido mencionando en este trabajo. Por centrarme en el primero, en muchos aspectos Liang Shaoji se habría volcado en convertirse en servidor y alumno de los gusanos de seda, y parece abrirse más a lo que los insectos le aportan. También les lleva a hacer cosas dentro del contexto artístico, en función de lo que observa y comprueba que pueden hacer: enhebrar sus hilos y capullos sobre el metal, cubrir cadenas, cascos, fragmentos de espejos o ventanas. Pero a su vez trata de compartir sus destinos, de ponerse en su lugar, física y

¹²⁰⁹ Besson, Christian, y Hubert Duprat. "The Wonderful Caddis Worm...". op. cit.

meditativamente¹²¹⁰. Su trayectoria no orbita tanto alrededor de una cuestión de autoría, sino de convivencia, de vida, la suya y la de los gusanos de seda. En conjunto, esto no sólo se deriva del pensamiento característico de Asia Oriental, que postula una mayor comunión y continuidad con la naturaleza y el universo, sino que converge o se alinea con las reivindicaciones actuales, que intentan hacernos entender que en el esquema global la posición ocupada por los humanos es débil y vulnerable, dependiente de aquello que nos empeñamos en dañar y destruir. Que no significamos demasiado ni para el universo ni para la vida. Y que cuando desaparezcamos (más rápido de lo que deberíamos si no reaccionamos a tiempo), las cosas y la vida seguirán adelante sin nosotros¹²¹¹.

Según esto, me inclino todavía más a pensar que los planteamientos de Duprat son deudores de algunos de los mismos principios que subyacen al concepto de la arquitectura animal, y que también estarían relacionados con los gabinetes de curiosidades. Del mismo modo que hay ese desplazamiento, ese tira y afloja, ese préstamo por parte de Duprat de sus méritos artísticos y/o arquitectónicos a las larvas de frigáneas; durante la edad dorada de los gabinetes creo detectar una dinámica similar entre el hombre e instancias superiores, como si dijéramos. Como respuesta y como eco del Dios creador (al que en teoría se debían y remontaban todas las maravillas y curiosidades que abarrotaban las vitrinas, cámaras o estanterías), iba tomando forma la figura del hombre inventor o productor, representada por sus diferentes obras y artefactos. Así como por el conocimiento que simultáneamente éste iba acumulando mediante la clasificación y descripción de los diferentes objetos. Con la cuestión de la arquitectura animal es como si eso mismo se hubiera reproducido a una escala menor. Enraizada, a su vez, en los tópicos en torno al laborioso insecto artesano a los que ya hice referencia.

¹²¹⁰ También es cierto que ambas posturas se complementan. Duprat y otros artistas reconocen y enfatizan sus imposiciones sobre las larvas y otras criaturas, y quizás subrayan en exceso el control humano, que no es tan completo. Liang se decanta por dirigir su atención a la convivencia y a la dependencia en cuanto al panorama global, pero quizás minimiza las asimetrías y las imposiciones que también suponen sus interacciones con los gusanos en el rango más inmediato.

¹²¹¹ O como explicaba el biólogo Sergio Rossi en una entrevista reciente: “Los océanos se transforman. Y la naturaleza tampoco se muere. La gente está muy equivocada con esto. La gente piensa que la naturaleza tiene problemas, que hay que cuidar a la naturaleza... Son chorradas. A la naturaleza no le pasa nada. Continuará cuando nosotros nos hayamos extinguido. Habrá otros tigres, otros rinocerontes, que no serán rinocerontes, serán otro tipo de animal que los sustituirá... Y no pasará nada”: Fernández Recuero, Ángel L. y Jose Valenzuela. Sergio Rossi: «Hay una desconexión cada vez más grande entre nosotros y la naturaleza». *Jot Down*, febrero de 2015. <http://www.jotdown.es/2015/02/sergio-rossi-nos-vamos-al-garete-pero-no-ponemos-remedio-porque-hay-una-desconexion-cada-vez-mas-grande-entre-nosotros-y-la-naturaleza/> Último acceso 4 de marzo de 2015.

Mi impresión es que, en el tipo de cosmología evocada por Duprat, tanto los insectos como los humanos tienden a ordenar el mundo, a organizar el conocimiento en compartimentos pretendidamente estancos. Toman piedrecitas o fragmentos de textos y construyen con ellos cosas con forma. Sean mosaicos con un determinado diseño, o archivos en los que cada componente tiene un sitio asignado. Ambos obedecen a un concepto, a un modelo general en el que las piezas parecen encajar a la perfección unas con otras. A pesar de los desafíos puntuales a ciertos límites y categorías a los que me he referido en páginas pasadas (entre arte con mayúsculas y artes decorativas, entre lo natural y lo artificial), es como si la tensión finalmente se resolviera para reforzar ésas u otras divisiones. La presencia de las colaboraciones entre Duprat y las larvas de tricópteros en el ámbito artístico deja de ser cuestionada; su cualidad de objetos artificiales, contruidos, se ve potenciada en relación con lo humano. Consecuentemente, su ambigüedad disminuye, y pasa a ser menos retadora o inestable. En comparación con esto, la cosmología propuesta por Liang Shaoji con los gusanos de seda (y la vida) como eje, resulta más fluida, más abierta y menos rígida, menos estructurada y compartimentalizada. A la par que menos jerarquizada.

Es posible que las diferencias entre ambos enfoques, el de Liang Shaoji y el de Hubert Duprat, no sean tan grandes, ni tan fundamentales. Pero existen, y el hecho de subrayarlas aquí me ayuda a aclarar mis ideas con respecto a esta cuestión. Después de todo, tanto uno como otro artista han escogido unas pequeñas criaturas (los gusanos de seda en el caso de Liang Shaoji, los tricópteros en el de Duprat), y mirando a través de ellas han pretendido entender el mundo que se despliega a su alrededor. De lo diminuto a lo gigantesco, de lo que es sencillo ignorar a lo que no se puede pasar por alto; hasta alcanzar lo que sería tan enorme y omnipresente que resulta casi invisible. Liang Shaoji, de manera más inmersiva; Duprat con una mayor distancia, y prestando una mayor atención a las representaciones que colecciona y almacena en su archivo. Uno, con las hebras de seda como hilo conductor de la historia y de la vida; otro, con la misma sustancia como el pegamento que mantendría unidos los pedacitos de roca, o los fragmentos de conocimiento.

De cualquier manera, lo más significativo desde la perspectiva de este trabajo sería el hecho de que en ambas cosmologías o estéticas se haya prestado una atención tan destacada a la agencia, preferencias, y subjetividad de dos tipos de insectos. De unos seres que, por lo general, son percibidos y retratados como simples y limitados,

incapaces de aportar nada en cualquiera de esos tres dominios. Sin embargo, las trayectorias de estos dos artistas y sus respectivas colaboraciones con gusanos de seda y frigáneas, nos invitan a dudar y a reflexionar sobre esto, al replantearse el mundo apoyándose en las contribuciones de esos diminutos insectos.

ARTISTAS ANIMALES, ANIMALES ARTISTAS

Como ya avancé en la sección anterior, mi respuesta corta a la pregunta de si otros animales pueden ser llamados artistas es que sí. Dado que hay obras a las que contribuyen, y en las que son considerados como colaboradores e incluso como co-autores por los artistas humanos implicados; o que directamente son realizadas por ellos mismos con escasa o nula participación humana, y que son exhibidas como tales obras de arte. Por ejemplo, y quizás en uno de los casos más claros, las pinturas ejecutadas por determinados grandes simios. Por supuesto, el marco o contexto artístico en el que se exhiben estas obras (no humanas) es humano, conceptual y físicamente¹²¹². Son seleccionadas por humanos; para ser contempladas (mayoritaria, sino exclusivamente) por humanos; por lo general, en términos humanos. Aunque nos sirvan de punto de apoyo para acercarnos a otros términos o perspectivas que difieren de los nuestros. Dichas obras son elegidas porque empatizamos con ellas, porque creemos reconocer en ellas paralelismos o convergencias con obras de arte humanas. Luego, queda pendiente de un análisis más concienzudo el hecho de establecer o argumentar si ese paralelismo que observamos es más superficial, más aparente, o más profundo.

Tal y como he ido exponiendo a lo largo de este trabajo, hay una cierta resistencia a considerar la inclusión de otros animales en ámbitos que se han venido definiendo como exclusivamente humanos. Y uno de ellos, indudablemente, sería el del arte. Circunstancia ésta que con frecuencia provoca que hablar de otros animales como artistas, o de sus obras como arte, venga acompañado de escándalos o polémica. Aunque sólo se trate de discutirlo como una posibilidad, la mera sugerencia es en ocasiones recibida como un insulto, una afrenta, una degradación de nuestros logros como especie, de nuestras capacidades e inteligencia¹²¹³. Otra de estas dimensiones, cuya problemática también

¹²¹² Aunque, como ya he señalado con anterioridad, no hasta el extremo que queremos creer. Porque siempre hay otras variables u otros seres que no anticipamos o controlamos, como las pequeñas moscas o arañas que acuden a, o habitan, ciertas esculturas de Michel Blazy.

¹²¹³ Como ya he indicado, ésa ha sido mi experiencia en algunas de las conferencias y presentaciones que he impartido sobre ésta cuestión. No son el único tipo de reacción, por supuesto. Otras personas actúan

he abordado, sería la presencia de emociones en otros animales, de una subjetividad o punto de vista, y de la agencia que los acompañaría. Todo ello marcado por el paradigma, de origen cartesiano, que retrata a los animales como máquinas impulsadas mecánicamente por el instinto (vía la etología clásica), en las cuales lo que ocurre dentro de la caja negra ni interesa ni es relevante (vía el behaviorismo). Aunque en la actualidad, probablemente sería ésta el área en la que más habrían cambiado las tornas, tanto a nivel científico como a nivel popular. Los últimos años se han caracterizado por una mayor atención e interés por la cognición y las emociones de otros animales; así como por una progresiva acumulación de datos, observaciones y experimentos que respaldarían esta cuestión.

Otro tanto, quizás, ocurriría en el ámbito de la cultura. Las personas no familiarizadas con la cuestión se suelen sorprender de que existan culturas no humanas, pero por lo general no parece resultarles un hecho tan difícil de aceptar en su forma más básica¹²¹⁴. Después de todo, a su alrededor y en las imágenes que les llegan por diversos canales (vídeos en Internet, documentales) comprueban cómo otros animales aprenden. Así que sólo se trata de asumir el siguiente paso. A saber, que dichos animales pueden observar y aprender unos de otros, de modo que lo aprendido alcance a la siguiente generación. Además, se trata de un campo de estudio establecido y reconocido, con un punto de partida claro y bien asentado en la definición antropológica de cultura, y respaldado por décadas de investigación en relación con determinadas especies. Hasta el punto de que se comete una grave omisión al ignorarlo o eludirlo si se trabaja en torno al tema de la cultura. En esta línea, podría tomarse como ejemplo la postura del filósofo Jesús Mosterín, quien en su libro *La cultura humana* (y a pesar de su título), dedicó un capítulo entero a la "Cultura de los primates no humanos". Además de tener muy en cuenta los ejemplos estudiados de cultura en otros animales (ballenas, aves, elefantes, etc.), para desarrollar el concepto y la definición de cultura¹²¹⁵.

No sucedería lo mismo, sin embargo, con respecto a otras dimensiones que tienden a ser consideradas como exclusivamente humanas, como los últimos bastiones de la excepcionalidad humana. Como el lenguaje y el arte. Ya desarrollé el tema del lenguaje y la

como si se hubiera abierto ante ellas un mundo (o mundos) de posibilidades y perspectivas que hasta entonces no habían sospechado.

¹²¹⁴ También me he topado con alguna que otra reacción enérgica en este sentido. Pero mi impresión es que se deben más a un cierto desconcierto, y no a una oposición frontal. Luego son seguidas de algo así como "ah, bueno, sí, ya veo, no sabía que era así..."; mientras se digiere la nueva información.

¹²¹⁵ Mosterín, Jesús. *La cultura humana*. (Madrid: Espasa, 2009).

comunicación en el tercer capítulo, y aquí querría hacer una breve reflexión acerca de cómo se cruzan diversos tipos de resistencias o negaciones cuando se discute si otros animales tendrían algo parecido al arte o lenguaje humanos, y que por diversos motivos relacionados optan por uno o por otro como último bastión de la exclusividad humana. En su momento, hice referencia a la militante oposición de semióticos como Sebeok o de lingüistas como Chomsky hacia los estudios centrados en el aprendizaje de algún tipo de lenguaje por parte de grandes simios, o de otros animales. La tendencia sería la de considerar el lenguaje como un rasgo o capacidad exclusiva de los seres humanos, lo que chocaría con hitos como el descubrimiento y descripción del denominado como lenguaje o danza de las abejas por Karl von Frisch, o de avances más recientes como los de Con Slobodchikoff en relación con las llamadas de alarma de los perritos de las praderas.

Por un lado, habría aquí un problema de definiciones, ontológico, por el que Chomsky y aquéllos que sostienen posturas parecidas se aferran a aspectos como la recursividad y la sintaxis para mantener el estatus exclusivo del hombre en esta área. A pesar de que sí haya evidencias del manejo de una sintaxis básica en delfines y otros animales, y de recursividad en estorninos¹²¹⁶. Es evidente que hay diferencias entre nosotros y los demás animales en cuanto a la comunicación y el lenguaje, y en otras muchas dimensiones. Pero aquí no pretendo emprender una discusión en profundidad de las diferencias específicas, un asunto candente que está lejos de haber sido resuelto. Lo que encuentro significativo, según el enfoque que he escogido, es cómo se presentan y desde qué perspectiva se exploran dichas diferencias. De nuevo, algunos insisten en apuntar lo que consideran diferencias cualitativas que impedirían hablar de lenguaje en no humanos (recursividad, sintaxis); al tiempo que cavan cada vez más profundo para agrandar el abismo que nos separaría de otros animales. Mientras que otros apuestan por una mayor continuidad, y por la existencia de diferencias cuantitativas que se explicarían debido a un mayor grado de complejidad que caería de nuestro lado.

¹²¹⁶ Mosterín pasa de puntillas por la cuestión del lenguaje en otros animales, pero señala que “si por lenguaje entendemos un sistema de comunicación que se sirva de símbolos para transmitir información acerca del entorno, entonces las abejas europeas poseen un lenguaje, estudiado por Karl von Frisch”. Pero cuando se refiere a las investigaciones realizadas con Washoe, Koko, Kanzi o Chantek, afirma que no llegaron a entender ni dominar la sintaxis y la recursividad de los lenguajes que aprendieron. Una afirmación a la que se han opuesto, sin éxito, los responsables de estos estudios, que sostienen que estos primates hacían y hacen uso de una sintaxis básica. *Ibíd.*, 52 y 70-71. De la que habría evidencias en delfines (o en el loro Alex), así como de recursividad en los estorninos: Kako, Edward. “Elements of syntax in the systems of three language-trained animals”. *Animal Learning & Behavior* 27.1 (1999): 1-14; Corballis, Michael C. “Recursion, language, and starlings”. *Cognitive Science* 31.4 (2007): 697-704.

Por mi parte, me siento más cercana a las posturas de estos últimos, y creo apreciar en muchos de los primeros un innecesario enconamiento, una visceralidad inmediata y apasionada que luego se racionaliza y se argumenta; como si lo que se propone atentara contra los pilares más básicos de la identidad individual y colectiva¹²¹⁷. Todo ello acompañado por una cierta tendencia a negar lo que resulta inconveniente para los propios argumentos, o a buscar explicaciones más indirectas para eludir claudicar en lo que podría considerarse como lo fundamental. Que, muy en el fondo, parece ser la posición privilegiada del hombre como centro de la creación, situado en un enclave único y exclusivo, por encima de los demás animales. El hombre como único animal racional, capaz de imponerse a su carne y a sus emociones, y de trascenderlas. Esquema jerárquico y compartimentalizado en cuya génesis parecen haberse aliado los preceptos del cristianismo con la visión dicotómica del mundo derivada del cartesianismo¹²¹⁸. Y que se diría que emerge de manera más frontal o soterrada en la forma de diversos tipos de rechazo o de negación.

Así, Chomsky insiste en llamar “entrenamientos” a las investigaciones que han estudiado el aprendizaje de algún tipo de lenguaje por parte de otros animales¹²¹⁹, y en ignorar (entre otras cosas) los resultados de los experimentos de doble ciego que se han realizado para analizar el nivel de competencia alcanzado por éstos. Y como veremos, Sebeok, además de organizar congresos con el objetivo de poner en cuestión los hallazgos de los estudios centrados en el aprendizaje de lenguaje por otras especies, aprovechaba cualquier oportunidad para reafirmarse en su posición de considerar el lenguaje como aquello que distinguía y definía al hombre. Obviamente, sus escritos no son recientes, y se hacen eco de errores e investigaciones más presentes hace unas décadas. Pero su postura me ha resultado útil

¹²¹⁷ No puedo evitar relacionar esas actitudes con las que me he encontrado durante algunas de mis conferencias. Desde un principio esperaba cierta oposición a estos temas, pero lo que me sorprendió fueron lo que casi podría describirse como reacciones (intelectualmente) airadas por parte de algunas personas, como si la reflexión que estaba proponiendo resultara ofensiva o degradante.

¹²¹⁸ Que se critica en libros como: Damasio, Antonio. *El error de Descartes: la razón, la emoción y el cerebro humano*. (Barcelona: Crítica, 2001); Lakoff, George, y Mark Johnson. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. (Nueva York: Basic books, 1999).

¹²¹⁹ Una insistencia que se comprueba en: Hauser, Marc D., Noam Chomsky, y W. Tecumseh Fitch. “The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve?”. *Science* 298.5598 (2002): 1569-79. El artículo parece querer “templar gaitas”, y argumenta que no se está intentando negar o minimizar los méritos de los animales no humanos en ciertos ámbitos. Pero calificar de “entrenamientos” a estos estudios es justo eso. Como reflexión relacionada Hauser, uno de los firmantes del artículo, fue expulsado de Harvard por fabricar datos. Independientemente de que las acusaciones sean ciertas o no, lo cierto es que esta circunstancia no ha arrojado una sombra de sospecha sobre toda una línea o campo de investigación, y diría que ni siquiera sobre el resto del trabajo de Hauser. Sin embargo, acusaciones mucho más etéreas y refutadas llevaron al ostracismo a quienes estaban estudiando el aprendizaje y uso del lenguaje por otras especies. Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin...* op. cit.

y esclarecedora para desentrañar este cruce de jerarquías al que aludía con anterioridad, por el cual en ocasiones se tendería a ceder en cuanto a la existencia de arte o capacidades artísticas en otros animales, mientras se defendería con uñas y dientes la singularidad humana con respecto al lenguaje. O justo lo contrario.

De hecho, el semiótico empezaba con algo parecido a un puñetazo de autoridad sobre la mesa uno de sus artículos:

Que el lenguaje es una propiedad biótica específica del hombre es verdad- un axioma, incluso- en el sentido de que ninguna de las especies conocidas hasta la fecha es, en la aceptación técnica de este término, poseedora de lenguaje. [...] En relación con la filogénesis del lenguaje, ha habido muchas conjeturas aleatorias y algunos tropiezos empíricos, pero apenas algo de esclarecimiento traslúcido hasta el momento. Las configuraciones verbales de signos han sido elaboradas a lo largo de la historia en muchas formas de constructos orientados a un mensaje, abarcando tanto géneros hablados como literarios, que es mejor llamar conjuntamente [...] el "arte verbal". Además, siendo el lenguaje "completamente distinto de cualquier sistema de comunicación en otros animales" y por lo tanto "también el único rasgo más diagnóstico del hombre" [...], tiene como su corolario, por definición por así decirlo, la proposición tautológica de que el hombre tiene el monopolio de todas las manifestaciones del arte verbal. Estas afirmaciones y su implicación, aunque difícilmente discutibles, son seguramente triviales, debido al igualmente inamovible hecho de que el sistema de comunicación de cualquier otra especie lo marca [al lenguaje] con un sello único, tanto como el lenguaje segrega conspicuamente nuestra humanidad¹²²⁰ [...].

Este artículo no sería otro que "Prefigurements of art" (prefiguraciones del arte). Un texto en el cual Sebeok enumera los antecedentes del arte averbal que se habrían hallado en otras especies, divididos en cuatro campos o categorías de signos estéticos: quinestésicos (relacionados con la danza), musicales, pictóricos y arquitectónicos. Y lo hace por contraposición a lo que sucedería en cuanto al arte verbal. Un arte del que, como ya se ha encargado de dejar claro en sus observaciones preliminares, sería imposible hallar casos en otros animales diferentes al hombre. Sebeok, pues, no demuestra ningún complejo al discutir en este contexto los componentes estéticos y artísticos de la danza de la lluvia de los chimpancés, observada por Goodall; los cantos de las aves o de las ballenas; las pinturas realizadas por los grandes simios; las presas de los castores, o las colecciones de objetos que los pájaros pergoleros seleccionan y exhiben en los pabellones que construyen. Y utiliza sin tapujos ni

¹²²⁰ Sebeok, Thomas. "Prefigurements of art". *The play of musement*. (Bloomington: Indiana University Press, 1981): 210-11. Traducción de la autora. Las comillas y la cursiva son del original. La cita incluida corresponde a Simpson.

remilgos los términos danza, música, pintura, arquitectura o arte referidos a otros animales. Hasta el punto de llegar a referirse, como denominación conjunta de todos los casos abordados, a las "manifestaciones del arte de los animales discutidas en este ensayo"¹²²¹. De acuerdo con lo anterior, Sebeok señala que éste sería un tema al que se le habría prestado una atención dispersa, y que una de las razones tras esto sería una preconcepción común a muchos antropólogos culturales que el semiótico no comparte. A saber, que la creación y la apreciación del arte serían actividades exclusivamente humanas¹²²².

Como es obvio, no sucede lo mismo con el lenguaje, que suscita posiciones y reacciones muy diferentes en el semiótico frente a las desarrolladas con respecto a lo que denomina arte verbal. Sebeok no tiene ningún problema o duda a la hora de aceptar los relatos y las observaciones de aquéllos que hablan de comportamientos estéticos o artísticos en otros animales. Sin embargo, una vez que trata la cuestión de la utilización simbólica o metafórica del lenguaje (o su uso en general) por otros animales, las tornas cambian 180 grados. Y aparece la sombra de la sospecha:

[...] se ha informado ampliamente de que la creación de metáforas gestuales así como metonimias se ha registrado en diferentes chimpancés criados domésticamente. En 1976, [...] conté que ambos tipos de tropos habían presuntamente ocurrido: "mientras que Washoe creó 'pájaroagua' [waterbird] para pato, una expresión metonímica o indéxica, siendo un signo en reacción real con el objeto observado..., Lucy generó 'fruta caramelo' [candy fruit] para sandía, un término metafórico o icónico, que posee las cualidades significadas...." Últimamente, sin embargo, yo- y otros (por ejemplo Martin Gardner, comunicación personal)- hemos llegado a sentir que esas interpretaciones deben ser revisadas sino con sospecha al menos con precaución- Las dos chimpancés estaban recibiendo un flujo continuo de retroalimentación inconsciente por parte de sus entrenadores"¹²²³.

Sebeok pasa a describir cómo Roger Fouts (al que no menciona, y a quien se refiere como entrenador o cuidador) no habría tenido en cuenta que Washoe podría, simplemente, haber señalado y nombrado el agua en la que se encontraban (en una canoa), para a continuación señalar y nombrar al ave. En opinión de Sebeok había sido el "entrenador" el que habría enseñado un nuevo signo a Washoe, al repetir los dos seguidos, y no a la inversa. Lo mismo alega de la chimpancé Lucy, y de sus invenciones "fruta caramelo", y "fruta llorar" ("*candy fruit*", "*cry fruit*") para designar, respectivamente, sandías y cebollas. Para lo cual arroja un tanto indiscriminada y

¹²²¹ *Ibíd.*, 253.

¹²²² *Ibíd.*, 216.

¹²²³ *Ibíd.*, 250.

desordenadamente las mismas dudas sobre éstas y otras situaciones, aduciendo que los detalles en realidad no importan, dado que las circunstancias de ambas eran, en el fondo, igualmente indeterminadas. Es decir, que viene a dar un poco lo mismo si había caramelos o lloros (o no) cuando Lucy gesticuló lo que gesticuló, y tampoco sería relevante la convergencia entre lo sucedido con Washoe y lo sucedido con Lucy. Algo que, años después, se repetiría también con Alex¹²²⁴, en una especie perteneciente a otra clase de vertebrados. El loro se empeñó en llamar "banerry" (mezcla de "banana" y de "cherry") a las manzanas, en lo que Pepperberg interpretó como un ejemplo de creatividad intencional en el que había mezclado los nombres y características de dos frutas (plátanos y cerezas) para nombrar una tercera, quizás con sabor o textura próximo a los plátanos y el aspecto de un gran cereza.

Al rechazar los hallazgos de Washoe y Lucy, parece que lo verdaderamente importante para Sebeok era señalar que, en lo referido al lenguaje, el único que tenía algo que decir era el hombre:

Todas éstas [refiriéndose a las observaciones realizadas con respecto a Washoe y Lucy] están sujetas a otras conceptualizaciones menos portentosas, de entre las cuales la más simple es la pervasiva emisión de señales subumbrales e involuntarias al destino por la fuente, o la experiencia "Clever Hans" [...] En suma, no hay evidencia fuerte alguna para la existencia de figuras del lenguaje, en el sentido literal, entre las criaturas sin palabras¹²²⁵ - una prototípica *contradictio in adiectivo*¹²²⁶...!

El mismo Sebeok refiere su cambio de opinión ante los mismos informes, que después fructificaría en la organización del congreso en torno a "Clever Hans" que acabaría por desacreditar los estudios realizados con Washoe, Lucy y otros simios. No puedo evitar ver este cambio como un rechazo cocinado a fuego lento, que delataría un cierto resquemor¹²²⁷ o incomodidad ante las implicaciones de dichos informes en lo que se refiere al privilegiado estatus jerárquico del hombre. De

¹²²⁴ Alex, para informar de que quería que le dieran manzana, se empeñó en llamarla así, "banerry", mezclando los términos ingleses para plátano (*banana*) y cereza (*cherry*). En opinión de Pepperberg, se trataría de un ejemplo de creatividad intencional, debido a que las manzanas sabrían un poco como plátanos, y parecerían cerezas gigantes. Es posible que Alex optara por inventarse un término debido a sus dificultades para pronunciar el sonido "p". Pepperberg, Irene M. *The Alex studies: cognitive and communicative abilities of grey parrots*. op. cit., 243.

¹²²⁵ Los términos usados por Sebeok son "*speech*" y "*speechless*", de ahí la observación que hace para concluir su argumento. Aunque la contradicción en realidad se debe a que, de entrada, calificamos a los demás animales como mudos o sin lenguaje.

¹²²⁶ Sebeok, Thomas. "Prefigurements of art". op. cit., 251.

¹²²⁷ Tal y como aparece en la cita transcrita, la manera en la Sebeok se refiere a su cambio de opinión (y al de otros como Gardner) es "hemos llegado a *sentir*" ("*feel*"). Lo cual quizás delata el origen emocional del rechazo, que se habría ido acumulando con el tiempo.

hecho, mi impresión es que el tratamiento opuesto que Sebeok depara a las artes verbales y averbales estaría también relacionado con cuestiones de jerarquía. Dado que las artes verbales serían más complejas, más "diagnóticamente" humanas, y estarían ligadas a nuestra capacidad de razonamiento. Mientras que las averbales serían más animales y sensoriales, y no requerirían de lenguaje alguno. Una jerarquía que Sebeok explica y explicita haciendo referencia a los dos hemisferios cerebrales, que califica como el "dominante" y el "menor":

Las actuaciones que llamamos arte verbal, y aquéllas que llamamos artes averbales se generan en el hemisferio dominante y el menor, respectivamente, aunque las especializaciones normalmente tienen una relación complementaria. Tal y como Eccles [...] ha señalado, "el hemisferio menor está especializado en relación con imágenes y patrones, y es musical". Esta separación de las funciones hemisféricas, dada la evidencia hasta la fecha, está genéticamente codificada. Es mejor concebir el hemisferio menor como "un cerebro animal muy superior" [...], una concepción que apunta precisamente en la dirección en la cual es más probable que las investigaciones futuras resulten fructíferas. [...] No tengo conocimiento de ninguna base que obligue a la conclusión de que el interpretante de todos los signos artísticos deba tener un componente verbal; y si se identificara un sistema semiótico del segundo tipo en la biosfera infrahumana, sería ciertamente del todo engañoso postular una infraestructura verbal para el tipo de especialización hemisférica insinuada, que es, después de todo, "exclusiva del hombre"¹²²⁸.

De entrada, la distinción que hace Sebeok entre las funciones desarrolladas por los dos hemisferios (uno verbal, otro averbal) es errónea, y ha sido ampliamente desacreditada¹²²⁹. Pero aquí le resulta útil para trazar una jerarquía, y caracterizar al hemisferio verbal como el dominante, así como el más importante, complejo y humano de los dos. Al que se aferra para defender que los humanos somos únicos, especiales y fundamentalmente diferentes de los demás animales. Con un ahínco inversamente proporcional al poco apego que demuestra al conceder a otras especies la práctica y la apreciación de los principios básicos del arte. En cierto modo es como si en la cultura occidental, después de siglos de contarnos a nosotros mismos el cuento de lo especiales y superiores que somos, y de lo muy alejados que estamos de las bestias, nos costara soltar completamente las amarras de nuestros antiguos privilegios, y aceptar que no estamos tan solos como creíamos. Aunque aquello que unos y otros intentan retener para sí como último reducto de la exclusividad de nuestro estatus varía en

¹²²⁸ Sebeok, Thomas. "Prefigurements of art". op. cit., 251.

¹²²⁹ Esto se explica, por ejemplo, en: Kosslyn, Stephen Michael, y Stephen Kosslyn. *Top brain, bottom brain: Surprising insights into how you think*. (Nueva York: Simon and Schuster, 2013).

función de la perspectiva, o del punto o contexto académico de partida. Lo que Sebeok decide defender a capa y espada es el lenguaje; para otros, se trataría del arte.

Como contrapartida, Lenain, el filósofo al que hice referencia en relación con la pintura ejecutada por grandes simios, parece optar por una postura alternativa a la defendida por Sebeok. Aunque con cautela y enfatizando las limitaciones de los logros de los implicados, reconoce la capacidad simbólica demostrada por los simios que habrían aprendido un lenguaje de signos. Discute las fortalezas y debilidades de dos tipos de enfoques en relación con este asunto: el funcionalista, partidario de reconocer a los simios una capacidad para el lenguaje que atendería a grados en cuanto a la competencia en el uso del mismo y en su funcionamiento simbólico; y el estructuralista, partidario de un "todo o nada" en cuanto a la posesión de lenguaje, que dejaría fuera al resto de animales. Respecto a este último, dice lo siguiente, y casi parece que se está dirigiendo a Sebeok por su rechazo de las observaciones realizadas en cuanto a la creación de metáforas y metonimias por parte de Washoe y de Lucy:

Tenemos que aceptar el hecho de que la teoría estructuralista del lenguaje (y esto también es válido para la perspectiva fenomenológica) todavía no ha permitido la reflexión sobre el fenómeno del comportamiento "proto-simbólico" de los simios entrenados en el lenguaje americano de signos¹²³⁰ [ASL].

Consecuentemente, Lenain se muestra menos reacio a discutir los logros de los simios en el campo lingüístico. Lo que contrasta con su negativa argumentada a hacer lo mismo con respecto a las pinturas de los simios, que aparta decididamente de lo artístico. Hasta el punto de andar con pies de plomo y de utilizar entre comillas ciertos términos por respeto a otros colegas humanistas, de cuya gran mayoría se erige en representante:

Una serie de preguntas importantes requieren respuestas rigurosas. Cuando hablamos de "arte animal", ¿qué es lo que queremos decir con la palabra "arte"? En primer lugar, ¿podemos usar legítimamente la frase "arte animal"? ¿Bajo que condiciones metodológicas y conceptuales es posible analizar, por ejemplo, una pintura de un chimpancé y sacar cualquier tipo de conclusiones con respecto a las bases biológicas del comportamiento estético humano? [...]

Como estético, cuyo marco de referencia es el campo de las humanidades, me siento obligado a poner las palabras "arquitectónico", "pictórico" y "musical" entre comillas cuando las empleo acerca de cualquier fenómeno no humano. A mi juicio, y aquí hablo en nombre de la gran mayoría de mis colegas

¹²³⁰ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 173.

historiadores del arte y estéticos, esta restricción es una condición necesaria para usar esas palabras sin vaciarlas inmediatamente de su significado. Subyaciendo a este escrúpulo léxico está la asunción de que el arte humano está tan alejado de un comportamiento animal como el del *Ptylomorhynchus*¹²³¹ que la cuestión de su relación no puede ser abordada. En otras palabras, el estético clásico tiende a considerar que los rasgos comunes entre la experiencia artística y comportamientos animales aparentemente relacionados no son más que pseudomorfosis: la comparación sólo nos proporciona las exterioridades, con una concha vacía de rasgos operacionales que nunca podrán ser rellenos con los esenciales del arte como tal¹²³².

Como ya mencioné, algo parecido sucedería con la pintura de los grandes simios, que para Lenain no sería tal pintura, sino un "juego pictórico" que tendería a lo negativo y a la destrucción, en lugar de a la creación. En contraste con esto, y según el filósofo, los biólogos (o el propio Sebeok) no siempre compartirían esta "pusilaminidad de las humanidades"¹²³³. Verían una continuidad entre los comportamientos humanos y los de los demás animales, incluido el arte, término que osarían utilizar sin comillas aunque estuviera referido a estos últimos. Y sostendrían que analizar el comportamiento artístico o proto-artístico de otros animales podía conducir a una mejor comprensión del funcionamiento y propósitos básicos del arte humano. Algo que a Lenain le parece desencaminado. De hecho, su artículo se encuadra en un volumen dedicado a la "Sociobiología y las artes". En el que el filósofo, "no siendo un partidario de la sociobiología"¹²³⁴, ofrece un contrapunto que considera necesario. Una discrepancia mediante la cual denuncia los excesos y errores de una disciplina que pretendería "reconectar la humanidad con el resto del reino animal" procediendo al estudio de nuestra especie de acuerdo con "los mismos principios de la selección natural que han sido aplicados a otros". Puesto que, "a pesar del evidente rol que interpretan las comparaciones animales al proporcionarnos una medida objetiva para las proclividades humanas, podemos errar en nuestro excesivo entusiasmo por vincular nuestros comportamientos"¹²³⁵. Debido a lo cual Lenain recomienda proceder con cautela, y "evitar las trampas conceptuales

¹²³¹ Se trata ésta de una de las especies de pájaros pergoleros, cuyo comportamiento trataré más detalladamente en esta sección.

¹²³² Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". *Sociobiology and the Arts*. (Ámsterdam: Rodopi, 1999): 239-40.

¹²³³ *Ibíd.*, 240.

¹²³⁴ *Ibíd.*

¹²³⁵ *Ibíd.*, 239.

que han socavado enfoques anteriores¹²³⁶ " de la sociobiología de las artes.

La sociobiología tendría su origen y base en el libro *Sociobiología: La nueva síntesis*, del mirmecólogo Edward O. Wilson¹²³⁷, quien habría pretendido extender a los seres humanos el estudio de las bases biológicas del comportamiento social. En una línea similar a lo que había pretendido Morris con *El mono desnudo*¹²³⁸ y la etología. Empeño, el de Wilson, que habría sido muy contestado por parte tanto de otros científicos como desde las humanidades, desencadenando numerosas polémicas¹²³⁹. Entre las críticas más repetidas estarían la denuncia de ciertas formas de determinismo genético, de la tendencia a considerar todos los comportamientos como óptimamente adaptados, y a ignorar o minimizar el papel de la cultura y del aprendizaje. Posturas que podrían hallarse en los ejemplos más extremos de la disciplina, pero que no necesariamente habrían sido postulados o defendidos tal cual por Wilson. En este sentido, las advertencias y la cautela recomendada por Lenain¹²⁴⁰ y por muchos otros resultan oportunas, al haber entrado la sociobiología en el análisis de determinadas materias como elefante en una cacharrería, sin atender a matices ni a sesgos. Aunque, por otro lado, la disciplina también habría contribuido a romper el hielo en cuanto a ciertas cuestiones, y a cimentar la posibilidad de que ciertos rasgos de algunas facetas del comportamiento humano, muy a menudo monopolizados por las humanidades y las ciencias sociales, pudieran ser abordados en términos biológicos y evolutivos. Con ello, y como consecuencia positiva, habría reducido la fractura entre los seres humanos y los demás animales. Lo que parece ser otra de las implicaciones ante las que reacciona Lenain, y en contra de las cuales construye su argumentación.

En paralelo a lo que ocurría con Sebeok y el lenguaje, la postura de Lenain frente al arte animal está lejos de ser aséptica. Basta con prestar atención a algunos de los términos que utiliza para describirla. Cuando expone su resistencia a utilizar palabras como "arte", "arquitectónico", "pictórico" o "musical" referidas a animales no humanos sin las correspondientes comillas; lo califica como

¹²³⁶ *Ibíd.*, 240.

¹²³⁷ Wilson, Edward O. *Sociobiología: la nueva síntesis*. (Barcelona: Omega, 1980).

¹²³⁸ Morris, Desmond. *El mono desnudo*. op. cit.

¹²³⁹ Para un análisis de desarrollo y principios de la sociobiología, así como las críticas más frecuentes, ver: Driscoll, Catherine. "Sociobiology". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition). <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/sociobiology/> Último acceso 13 de marzo de 2015.

¹²⁴⁰ Lenain también se muestra contrario, y en esto coincide con él, a la postura de Morris y otros a buscar en la pintura realizada por los simios lo primitivo y lo ancestral, así como a las comparaciones con las pinturas rupestres. La cautela que el filósofo aconseja en este sentido nunca está de más.

"escrúpulo léxico". Una palabra, escrúpulo, que vuelve a denotar una cierta desazón por lo que conllevaría la ausencia de esas protectoras comillas, al ser su definición la de una "duda o recelo que punza la conciencia sobre si algo es o no cierto, si es bueno o malo, si obliga o no obliga; lo que trae inquieto y desasosegado el ánimo"¹²⁴¹.

Asimismo, Lenain se refiere a la "pusilanimidad" de las humanidades en esta cuestión. Lo cual bien podría tener un cierto matiz irónico, o quizás estar alimentado por un conflicto. Por algo así como un convencimiento interno de que habría que ir más allá, arriesgar más en estas cuestiones. A pesar de lo cual Lenain decide apostar por la rigidez y por quedarse algo más atrás. Por lo que parece considerar su deber como filósofo y como estético; por lo que considera que les debe a sus colegas. Como si dar ese paso pudiera resultar en algún sentido una afrenta, una degradación. Como si tuviera un componente de humillación. En cierto modo, recordaría a una versión más académica, sutil e indirecta de la parodia y el insulto por medio de la sustitución de lo humano por otros animales (de lo que los cerdos serían un gran clásico). O, en este caso, del temor de verse acusado de haber proferido ese tipo de insulto, de humillación. Aunque un poco a regañadientes, Lenain habría reconocido los méritos de otros animales en el ámbito lingüístico o proto-lingüístico (o más concretamente proto-simbólico), y había llamado a considerar estos hallazgos dentro del estudio de ese ámbito. Pero cuando se trata de su disciplina, ésa que le toca más de cerca, se enroca en su postura y se encierra en ella. Y opta por tratar de reconstruir y reforzar la fractura que está siendo puenteada. Lo hace aludiendo a una "escisión operativa", por la cual en el arte humano el acto estaría separado de sus consecuencias materiales. Lo que explicaría por qué otras criaturas tendrían preferencias estéticas, pero ni éstas ni sus comportamientos "pseudo-artísticos" serían de utilidad alguna para entender el arte humano. Ni siquiera estarían conectados con él. En lo que podría verse como el reflejo, invertido por un espejo, de la posición de Sebeok. Aunque ambos coincidirían en la oposición frontal a olvidarse del todo del viejo abismo que había venido separando al ser humano del resto de animales:

El arte humano no puede ser generado meramente mediante la adición de algunas funciones simbólicas sobre un estrato primitivo hecho de una capacidad puramente estética como la que

¹²⁴¹ "Escrúpulo". *Diccionario de la lengua española*.

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=rs9e6NJHCDXX2m5TECMK> Último acceso 13 de marzo de 2015. La definición del término equivalente francés es similar, aunque con algunos matices. Como que no parece tener un componente de aprensión o repugnancia tan acusado como el término español.

hallamos en los simios. Ahora, cuando consideramos la práctica pseudo-artística de nuestros primos animales más cercanos desde un punto de vista crítico, tenemos que llegar a la conclusión de que no contiene nada que pudiera conducir a un mejor entendimiento acerca de cómo la "escisión operativa" y sus consecuencias aparecieron en la historia de la vida. Por supuesto, la pintura-simiesca es un fenómeno que resulta poco menos que extraordinario. Pero no nos engañemos a nosotros mismos: no nos proporciona la oportunidad de observar la emergencia de la experiencia artística desde el comportamiento estético. Si la miramos con ese propósito, sólo estamos enfrentándonos a una pared, opaca e impenetrable. Y si el razonamiento crítico desarrollado aquí es correcto y puede extenderse al estudio del comportamiento animal en general, ¿no tendremos que reconocer, al fin y al cabo, que la relación entre el comportamiento estético en los animales y la experiencia estética humana permanece decididamente fuera de nuestro alcance¹²⁴²?

Fractura, muro, escisión... el principal motivo subyacente parece claro. Si cedo a la tentación (es lo que estoy haciendo) de llevarlo a un terreno más paródico/humorístico, las vibraciones que creo percibir en el texto irían en la línea de "abandonad toda esperanza, si tenéis una visión diferente a ésta que propongo aquí os estáis engañando a vosotros mismos". Que suena similar a lo que dice Chomsky de los "entrenadores" de simios. Pero dejando atrás este interludio cómico, lo cierto es que tengo la impresión (quizás equivocada o desencaminada) de que lo que permea las afirmaciones de Lenain, lo que en el fondo se desprende de sus argumentos, sería otra cosa. Una especie de intento algo enrevesado de defender que sería mejor para todos si admitiéramos que existen ciertos comportamientos humanos, como el arte, que habría que sustraer a la lógica de la evolución. Que no tendrían raíces en nuestros antecesores no humanos, ni ningún tipo de parentesco con nada de lo observado en el resto de descendientes de éstos. Que serían absoluta, y en todos los sentidos, exclusivamente nuestros. No sé como encuadrar o entender, sino, frases como: "Mientras que algunos, incluso muchos, comportamientos humanos parecen haberse derivado de otras especies [...], de esto no se deduce que todas nuestras actividades están enraizadas en nuestra historia evolutiva pre-humana¹²⁴³". Creo que una cosa es señalar las innovaciones o cambios evolutivos que caracterizan a una determinada especie, y que la distinguen de otras; y otra muy distinta afirmar que esas innovaciones aparecen de la nada, y no tienen ningún tipo de vínculos con, o de raíces en el pasado evolutivo. Y Lenain parece estar haciendo más lo segundo que lo primero.

¹²⁴² Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". op. cit., 249-50.

¹²⁴³ *Ibíd.*, 239.

Esto se alinea con la insistencia en recalcar esa presunta fractura total entre el "comportamiento" estético de otros animales y nuestra "experiencia" estética. Entre la "pintura" humana y el "juego pictórico" de los simios, que no nos "proporcionaría un material relevante para abordar la cuestión de cómo la selección natural podría determinar el comportamiento estético, y mucho menos la emergencia del arte y de la cultura¹²⁴⁴". De hecho, y como alternativa, en ciertos aspectos me parece más sólida la postura de exigir un determinado grado de complejidad o de requisitos a un fenómeno o comportamiento para acceder a llamarlo de una manera determinada, sea arte o lenguaje¹²⁴⁵, como estrategia para enfatizar las diferencias. Claro está, siempre que se reconozca la existencia de vínculos a uno y otro lado de la definición. En lugar de optar por asestar un hachazo en determinado punto, separar las aguas, y proceder a cercenar y negar todas las conexiones.

A grandes rasgos, y en el contexto matizado que he planteado con anterioridad, la argumentación de Lenain me parece más próxima a esto último. Y me recuerda a los "ganchos celestiales" a los que se refiere el también filósofo Daniel Dennett. Ganchos que tienden a aparecer, a la manera de un proceso inventado y una explicación recurrente, cuando resulta incómodo aceptar que algo vivo o relacionado con la vida, algo complejo, grandioso, (y frecuentemente, humano), tiene su origen en un proceso mecánico y ciego como el de la evolución¹²⁴⁶. Con esto no estoy diciendo que no haya que tener en cuenta la influencia de la cultura en la biología y viceversa, ni que la expresión respectiva de los genes y de los memes no contribuya a que se moldeen mutuamente. Sino que absolutamente todo lo vivo y lo relacionado con la vida se remonta a la evolución, independientemente de que se trate o no de una adaptación. Debido a ello, la actitud de Lenain parece más en la línea de solicitar que a dominios tan elevados como el arte se les ahorre ese tratamiento. Cuando en realidad resulta inevitable que, evolutivamente hablando, los comportamientos artísticos humanos tengan también bases o fundamentos biológicos que se deriven a su vez de otros anteriores presentes en nuestros antecesores. Y en definitiva, que estén emparentados con otros que observamos en el resto de

¹²⁴⁴ Ibíd., 250. Por supuesto, la resistencia que detecto en las palabras de Lenain a reconocer la influencia de la evolución en dominios humanos como el arte es más sutil y matizada que una oposición frontal o negación total. Pero sí he creído detectar algo en esta dirección, y así he tratado de exponerlo y explicarlo.

¹²⁴⁵ Siempre que no se nieguen las conexiones en este caso, y no se considere la situación en términos absolutos de "o todo, o nada" para estas dimensiones.

¹²⁴⁶ Dennett, Daniel. *La peligrosa idea de Darwin*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999). Dennett distingue entre los ganchos celestiales, que sólo hay que imaginar e invocar, y las grúas, que son costosas, lentas y complejas de construir, pero que estarían asentadas en la tierra, y en los hechos conocidos.

animales. Aunque, por supuesto, a nivel científico todavía quedaría un largo y tortuoso camino para discutir y establecer con una mayor concreción (en un enfoque que también contara con las perspectivas de las humanidades y las ciencias sociales), cuáles serían esos elementos o rasgos emparentados, qué tipo de parentesco o de relación existiría entre ellos, y cuál habría sido su desarrollo.

Como ya avancé, en el caso del lenguaje los motivos para declararlo, con las correspondiente fanfarria, territorio exclusivo de los seres humanos podrían estar relacionados con su proclamado papel protagonista en el pensamiento y el discurso racional¹²⁴⁷. Mientras que, en el del arte, quizás las resistencias a vincularlo con los comportamientos de otros animales tengan más que ver con otro parámetro: el de su trascendencia. Una de las reacciones más inmediatas a las que me he enfrentado cuando he "osado" hablar de arte en relación con otras especies sería la de "¡pero si los animales no saben lo que hacen, no saben que están haciendo arte! Por lo que eso no puede ser arte". Afirmación que, como ya avancé, es cuestionable. Porque daría por sentado que los autores de todos los objetos que guardamos en los museos y que estudiamos como arte, habrían tenido la intención de hacer arte (en el sentido actual y occidental del término) cuando los creaban. Lo cual no siempre es así. Sin embargo, lo que me resulta útil de esa reacción (y afirmación), es el énfasis que pone en la conciencia del acto de creación, en la necesidad de controlar lo que se hace, cómo y por qué se hace. El mismo Lenain insiste en su texto en hablar de la conciencia de los materiales y de las formas, así como en la separación entre el proceso y sus resultados, para distinguir entre el arte que harían los humanos, y los juegos pictóricos de los simios.

De igual manera, otro aspecto relacionado con esto que se suele destacar como diferencia relevante sería el desinterés de otros animales por el resultado o producto de sus acciones estéticas o artísticas. Se señala que estos animales se olvidan de lo que han realizado con rapidez; que sólo se centran en la acción y que emborronan el campo pictórico (en el caso de los pintores no humanos), o que incluso lo destruyen; que no tienen conciencia de cuándo está terminada la obra, o que no la enseñan y la someten a la apreciación y valoración de otros. Es obvio que los demás animales no han creado museos ni cubos blancos en los que exhibir sus obras, y no llegan a

¹²⁴⁷ Una afirmación que es, cuando menos, problemática. Ya apunté el caso de Temple Grandin, que declara pensar más en imágenes que en palabras: Grandin, Temple. *Thinking in pictures: And other reports from my life with autism*. op. cit.

nuestros extremos en estos aspectos. Pero, aunque no quisiera profundizar ahora en ello, existirían casos que pondrían en duda o en suspenso todas las cláusulas de esa enumeración¹²⁴⁸. Sin embargo, aquí lo que me interesa es la insistencia en esas afirmaciones, más que refutarlas.

Esta denegación de conciencia, total o parcial, de uno mismo o de lo que hace, en ocasiones no sólo se limitaría al arte, y se extendería a otras facetas de las actividades del resto de animales, como he ido desarrollando a lo largo de este trabajo. Así, y aunque científicamente esto cada vez esté más cuestionado, para muchos los animales no humanos serían cajas negras vacías o sólidas en las cuales no habría nada que extraer, o nada que expresar. De acuerdo con esto, si de todos modos parece que sale algo de esas cajas, se trataría más bien de un mero reflejo, de una reacción automática, instintiva, mecánica. Más que de una acción por la que se ha optado entre otras, y que el animal correspondiente es consciente de estar realizando. Se diría que a veces hay una cierta incomodidad a aceptar el hecho de que un animal pueda expresarse, y pueda dejar huella o constancia de ello. O incluso que lo haga queriendo hacerlo, pretendiendo dejar esa marca. Porque eso estaría peligrosamente cerca no sólo de una conciencia de uno mismo, de las propias acciones y del entorno, sino de un cierto atisbo de trascendencia, de intento de proyección más allá de uno mismo, de lo presente y de lo inmediato. Desde el punto de vista de la tradición occidental, admitir esto o siquiera planteárselo estaría cerca de ser un sacrilegio. Bien porque esa asociación con algo infrahumano o de rango inferior suponga contaminar lo que debería de ser el raciocinio y la conciencia; bien porque implique reconocer que los demás animales no sólo serían sujetos, sino que también tienen lo que en ocasiones hemos dado en llamar mente, y en otros hemos relacionado con el espíritu o el alma¹²⁴⁹. Un principio trascendente que vendría sancionado y promovido por el cristianismo, un algo extra que se añadiría a la materia que en principio somos, y que por lo general nos distinguiría de las bestias, cComo ya discutí a propósito del decidido rechazo de Bennett al planteamiento vitalista como vía para

¹²⁴⁸ Como ejemplos rápidos, Moja se negó a seguir llenando la página justo antes de declarar que había dibujado un pájaro. Y los pajaros pergoleros macho se preocupan bastante del aspecto conjunto de sus pabellones (y colecciones), que someten a la valoración de las hembras, siendo el objetivo principal el de complacerlas.

¹²⁴⁹ Debo a mi padre el hecho de que llamara mi atención sobre la cuestión del “alma” como algo que estaría detrás del rechazo de muchas personas a la posibilidad de un arte animal. En principio, no lo había considerado, porque sin darme cuenta había asumido la postura de que por un lado iba la religión, y por otro el conocimiento. Y que bastaba con presentar evidencias y argumentos como para que la gente tomara una posibilidad en consideración, aunque después decidiera rechazarla.

tomar en consideración las agencias no humanas. Esta noción abstracta todavía estaría presente en, y relacionada con, la manera en la que conceptualizamos el arte, y con la forma en la que hablamos de la experiencia artística. Como muestra, en este mismo capítulo citaba las palabras del videoartista Sam Easterson, en las que explicaba cómo determinados momentos de metraje agujereaban su "alma". Para muchas personas, por tanto, admitir que otras especies hacen arte implicaría admitir que también participan de esa trascendencia; aunque sea mínimamente. Y esto parece chocar con las convicciones de mucha gente, que se apresura a negarles lo artístico al resto de animales como consecuencia inmediata de no poder concebir ni aceptar que amenacen el dominio y exclusividad humana de esa trascendencia intangible, de ese algo extra, de ese alma o espíritu.

Recapitulando, algunos se aferran al lenguaje y/o a la razón como lo que separaría al ser humano de los demás animales, lo que colocaría a unos y otros a ambos lados de un abismo. Otros lo hacen al arte y/o a la conciencia, o trascendencia. De esto, me llaman la atención dos puntos. El primero es que parece que hay en juego una especie de jerarquía doble o entrecruzada, del estilo de las que apunté brevemente en anteriores capítulos, que opta por diferentes dimensiones como las más humanas y alejadas del resto de animales en función de distintos parámetros. Por un lado, habría quien vería el lenguaje como lo más elevado por su vinculación a la razón y a su presunta asepsia intelectual, caracterizada por una cierta distancia respecto al cuerpo y a sus sentidos. Todo lo cual se manifiesta, como vimos, en los argumentos de Sebeok. Al ser sensorial, el arte sería más animal, y por tanto el hecho de compartirlo con otras especies una pérdida menor de privilegios y estatus. Por otro lado, para otros sería el arte y no el lenguaje el último reducto a defender del embate de los demás animales. Quizás debido a la pretendida asepsia y distancia que implicaría dicho lenguaje. Una circunstancia que dejaría la trascendencia y la expresión de la propia esencia más cerca de las artes sensoriales; de una manera más inmediata y más directamente ligada a las emociones ¹²⁵⁰. Lo que teñiría el lenguaje con una connotación más pragmática, ligada a la comunicación, que desde esta perspectiva rebajaría el desafío que supondría conceder el uso de esa capacidad (o de algunos de sus componentes) a otros animales. Aunque luego a su vez (como ya señalé), dentro de las artes sensoriales se produciría una nueva jerarquía en cuanto a la dignidad o indignidad de

¹²⁵⁰ De hecho, el género que tiende a ser considerado como el más lírico y artístico, por decirlo de algún modo, sería la poesía. Que suele hacer un uso destacado de las imágenes, entendidas en un sentido amplio.

los diversos sentidos. Con la vista y el oído dominando sobre los demás, dado que estarían más próximos a lo intelectual y mantendrían una distancia conceptual y física con el objeto percibido. Y después con olfato, tacto y gusto ocupando las posiciones más cercanas al suelo. Puesto que para funcionar requerirían de contacto¹²⁵¹, y nos parecen más prominentes en los animales de los que pretenderíamos alejarnos. Incluida la presunta bestia lujuriosa que habitaría en nuestro interior.

El segundo punto que me llama la atención es que, sea el lenguaje o el arte lo que se quiere mantener al margen de los demás animales, hay una serie de rasgos en común en los respectivos planteamientos. En ambos casos existen parecidas resistencias, ese enrocamiento o enconamiento, esos rodeos, esas reafirmaciones quizás demasiado categóricas. Como si denotaran una cierta inseguridad, una amenaza a la identidad propia que poco a poco se va consolidando a través de la acumulación de avances científicos, y de las nuevas actitudes hacia otros animales. En realidad, si miramos a nuestro alrededor resulta obvio que somos diferentes de otros animales (que no mejores). Puede que el problema, para los que viven inmersos en una cultura como la occidental en la que lo humano se ha venido definiendo por oposición a lo animal, sea que no somos tan diferentes como creíamos, ni hay nada definido ni definitivo a lo que agarrarse para trazar una frontera clara. Incluso puede que lo que se perciba como más amenazador e inquietante de todo no sea la ausencia de esa frontera externa entre nosotros y los demás animales, sino la inexistencia de una frontera interna en nosotros que delimite nuestra humanidad y nuestra animalidad¹²⁵². Y por extensión, nuestra cultura y nuestra biología, la razón y las emociones, la mente y el cuerpo, etc.

En relación con esto, me ha parecido observar una peculiaridad frecuente en los documentales de naturaleza que exploran (mejor o peor) la cuestión de la cultura no humana, o de la inteligencia y capacidades de otras especies. Aspectos que habríamos tendido a negar, ignorar o minimizar hasta hace unas cuantas décadas. Sobre todo si los protagonistas de dichos documentales son los que llamamos nuestros

¹²⁵¹ En el caso del olfato, el contacto con las moléculas de olor que desprende el objeto que percibimos.

¹²⁵² Esto es abordado por Agamben: Agamben, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. op. cit. Tuve la oportunidad de asistir al Seminario *Humanismo y Animalismo* en el CENDEAC, organizado por Miguel Cereceda y Javier Fuentes Feo, y me sorprendió la escasa presencia de animales no humanos en el mismo. Con algunas excepciones, la discusión se centró en discutir la frontera interna y no la externa. Me pareció reveladora el contraste entre los ejes planteados (esbozados por Cereceda) y cómo los ponentes optaron por decantarse en su mayoría hacia el animal humano, tal y como apuntó el propio Cereceda. Como si los otros no les interesaran tanto, o no se sintieran cómodos abordándolos desde la filosofía y las humanidades.

"primos" o parientes evolutivos más cercanos. Es decir, los grandes primates, y en especial, chimpancés y bonobos. La peculiaridad a la que me refiero es la tendencia, dentro del discurso del documental, a fijarse en uno o más rasgos sobre los que retrazar la frontera que se tambalea. Como si al ceder terreno frente a otros animales (en ocasiones, a regañadientes) y reconocer que otras especies poseerían (por ejemplo) cultura, fuera necesario después compensarlo de algún modo y levantar un muro provisional en otro punto¹²⁵³. Un poco como cuando el arte y el lenguaje, o alguno de sus componentes, se convierten en los últimos bastiones a defender. En línea con esto, los otros primates tienden a presentarse como si fueran seres humanos no del todo humanos a los que se les restaran cosas; como si estuvieran incompletos, limitados, tuvieran carencias, o fueran defectuosos. Lo cual no debería tener sentido, pero probablemente se deriva del hecho de concebir la evolución como una pirámide en cuyo escalón más alto estaríamos nosotros (a la manera de una nueva versión de la *scala naturae*). A diferencia de lo que quizás deberíamos visualizar: un árbol esférico, cuyas ramas partieran de un núcleo situado en su centro, y cuya capa más superficial estuviera formada por las puntas de las ramas de las que existen especies vivas en la actualidad¹²⁵⁴.

Como contraste, servirían las declaraciones del primatólogo Frans de Waal en otro documental¹²⁵⁵. Observaciones que constituirían una alternativa a la tendencia a encastillarse en la continua construcción y reconstrucción de murallas, fronteras y abismos entre nosotros y los demás animales. O a la posturas que se enrocarían en enrevesar las definiciones para negar según qué dominios o capacidades a otros animales, y que por consiguiente se habrían establecido de forma permanente en el o-todo-o-nada:

Creo que todo dominio que tomes, que nosotros consideremos único, como la cultura, el lenguaje, la moralidad... puedes perfectamente defender el argumento de que somos únicos en estos

¹²⁵³ En el documental *Ape Genius* (NOVA-National Geographic, 2011) uno de esos rasgos es la enseñanza activa, a pesar de que se ha informado de casos en chimpancés: Boesch, Christophe. "Teaching among wild chimpanzees". *Animal Behaviour* 41.3 (1991): 530-32. Insisto en que lo que me llama la atención no es que se hable de diferencias (que las hay), sino del modo en el que se presentan, a la manera de una barrera que es retrazada una y otra vez cada vez que se producen nuevos hallazgos.

¹²⁵⁴ He tomado esta manera de visualizar la evolución de otro documental, que no he podido localizar, pero que parece inspirado en el proyecto *Open Tree of Life*, que suele presentar una disposición similar: Smith, Robin A. "'Tree of Life' for 2.3 Million Species Released". *Duke Today*, 18 de septiembre de 2015. <http://today.duke.edu/2015/09/treelife> Último acceso 25 de octubre de 2015.

¹²⁵⁵ Se trata del excelente documental de la BBC *The Cultured Ape* (BBC, 2007). Precisamente, el tópico recurrente que se escoge como concepto que estaría siendo cuestionado por los avances recientes sería el de una fortaleza en una isla, cuyo aislamiento del resto de los animales y de la naturaleza ya no podría seguir siendo defendido. De modo que las aguas de la bahía se estarían retirando, y habría quedado al descubierto una conexión con el continente.

aspectos. Pero si los rompes en componentes más pequeños encontrarás algunos de estos componentes en otros animales. Así que, [pasa] incluso con el lenguaje, en el que la gente cree que podríamos dibujar la línea más clara. Puedes separar el lenguaje en sus componentes, como el uso de una comunicación simbólica. Los simios pueden hacer eso. O clasificar y organizar objetos, los simios pueden hacerlo. [...] Así que cada vez que descompones la capacidad humana vas a encontrar conexiones con otros animales¹²⁵⁶.

Se diría que la postura del primatólogo es una llamada a dejar atrás los encastillamientos y los o-todo-o-nada. Sí (como reconoce de Waal), se puede defender que sólo nosotros tenemos arte, lenguaje, moralidad o cultura, siempre que optemos por definirlos de tal o cual forma específica, y cada vez más restringida¹²⁵⁷. Pero cada vez es más complicado, sino imposible, defender que los componentes de esas dimensiones no tienen relación alguna con nada de lo que observamos en otros animales. Para De Waal, "la noción estándar de la humanidad como la única forma de vida que habría dado el paso desde la naturaleza a la cultura, como si hubiéramos abierto la puerta a una nueva vida, está real y urgentemente necesitada de una corrección¹²⁵⁸".

En apoyo de esto el primatólogo explica cómo los chimpancés no pueden sobrevivir en la jungla sin cultura. Sin los conocimientos transferidos de generación en generación acerca de cómo y dónde alimentarse, descansar, protegerse, cazar, comunicarse con los demás... Y sin embargo, el rechazo a reconocer que la poseen sigue vigente en ciertos ámbitos. Fomentado, en su opinión, por la confusión entre cultura en general y alta cultura. Y sobre todo, por el hecho de que en la civilización occidental, debido a la influencia del cristianismo, el término cultura habría acabado teñido "con el mismo color que el término alma". Es decir, De Waal extiende a la cultura en general la connotación trascendente que yo había asociado al arte en particular. En ambos casos se trataría de algo así como una marca o sello que reconocería nuestra transición desde la naturaleza a la cultura; una demostración de que habríamos rebasado nuestra biología, de que la habríamos dejado atrás. De modo que, en palabras del primatólogo, la biología humana habría pasado a considerarse como "básicamente irrelevante", dado que seríamos "criaturas culturales": "Y ése sería el motivo por el que es tan importante atacar todo el concepto de que nosotros somos los únicos con cultura¹²⁵⁹".

¹²⁵⁶ Declaraciones de Frans de Waal en *The Cultured Ape* (BBC, 2007). Traducción de la autora.

¹²⁵⁷ Sobre todo si las definiciones tienden a cambiar, y a añadir requisitos cada vez más complejos en función de los hallazgos más recientes respecto a otros animales.

¹²⁵⁸ *The Cultured Ape* (BBC, 2007).

¹²⁵⁹ *Ibid.*

De Waal intenta quitarle hierro al asunto, recordar a quienes se muestran incómodos, inquietos por las nuevas revelaciones, que con los pies en la tierra no se trata de un cambio tan radical como pudiera parecer. Que no es como si se estuviera afirmando que sería posible que, de repente, algún gorila se pusiera a escribir la continuación de El Quijote, o un chimpancé se demostrara capaz de componer una ópera. Como parece sugerir lo categórico del rechazo, la visceralidad de algunas reacciones:

Asociamos el término cultura siempre con la alta cultura, ir a escuchar a Beethoven y Mozart, o ir al museo. Que también es parte de la cultura humana, obviamente. Pero comer patatas fritas en la calle, lo que la gente hace, por ejemplo, es también parte de la cultura. Y lo mismo llevar zapatillas, o gorras de béisbol, todo ello es parte de la cultura. Por lo que la cultura es un fenómeno muy amplio, y lo que estamos diciendo, todo lo que decimos es que algunos primates y algunos otros animales tienen algunos aspectos de la cultura humana. Los suficientes como para hablar de cultura, en este caso¹²⁶⁰.

Lo primero que me resulta significativo sería la forma en la que nivela el panorama, apelando al carácter general y amplio de la cultura, frente a la noción elitista tan extendida popular y académicamente. Curiosamente, uno de los ejemplos que pone para aludir a esta alta cultura es el de ir a un museo indeterminado, que podría tratarse perfectamente de un museo artístico. Sin embargo, y en contraste con esto, el alcance y la noción de arte ha ido cambiando, y cuestiona cada vez más esta distinción entre alta y baja cultura, entre arte elevado e insignificante, y poco a poco también va haciendo algo más horizontal dicho panorama. Así pues, aunque esta distinción sigue existiendo (sería contraproducente decir lo contrario), es algo menos prevalente y determinante que antaño. Lo cual resuena con lo De Waal dice de la cultura en general, y también explicaría el acceso al cubo blanco de museos y galerías de obras provenientes de la cultura popular, o de otras que en el pasado no nos habríamos parado a considerar. Entre éstas últimas se hallarían las incluidas en categorías como el arte marginal, o el Art Brut. Con frecuencia realizadas por personas sin formación, enfermos mentales, discapacitados, presos, niños, y en general, colectivos a los que se habría tendido a negar una voz artística. Obras que, en ocasiones, también se habrían vinculado o exhibido conjuntamente con otras obras realizadas por animales no humanos¹²⁶¹. Bajo la aparente perspectiva de

¹²⁶⁰ *Ibíd.*

¹²⁶¹ Ejemplos serían las exposiciones planteadas por Peter Blake en su colaboración con *The museum of everything* en 2010, y por Rosemarie Trockel en su exposición en el MNCARS en 2012, dado que en

que tanto unas como otras serían arte, y tendrían cosas importantes y significativas que decir o sugerir al respecto.

Como ya indiqué, según este punto de vista y sin necesidad de más justificación, las obras realizadas por otras especies ya son arte porque son exhibidas como tales. Sin embargo, el enfoque propuesto por De Waal iría más allá, si lo adoptamos también para el arte. Implicaría apartar la discusión acerca de si los comportamientos que vemos en otros animales, y sus resultados, estarían a la altura de los mejores ejemplos artísticos humanos¹²⁶². Apartar por el momento la cuestión de hasta dónde estiramos las definiciones, dónde recolocamos las fronteras. Y priorizar y profundizar en la exploración de los paralelismos, de las continuidades, de los parentescos, de las convergencias y divergencias, faceta a faceta, componente a componente. Porque eso nos proporcionará información y perspectivas no sólo acerca de otros animales, sino también acerca de nosotros mismos.

Naturalmente, esto no es algo que se pueda desarrollar con detalle en unas pocas páginas. Pero quisiera esbozar unos cuantos componentes o elementos en los que se aprecia dicha continuidad o paralelismo, que se habrían ido asomando en éste y los anteriores capítulos de este trabajo, y que en su gran mayoría ya han sido abordados o considerados en este sentido también en otros lugares.

El primero y más inmediato de estos componentes sería, bajo mi punto de vista, el de las preferencias estéticas de otros animales¹²⁶³. En el segundo capítulo ya expuse cómo había artistas que habían intentado dirigirse a ellas, complacerlas, tratando de imaginar cómo podrían ser éstas, investigando las particularidades de la percepción de diversas especies, escudriñando sus reacciones ante lo que les proponían. En ocasiones, trabajando en las zonas de contacto entre lo que podría verse como una apropiación funcional de un objeto y otras preferencias más abstractas, ligadas a una apreciación más genérica o placentera.

Asimismo, existen diversos estudios que se han centrado en investigar y tratar de evaluar las preferencias estéticas de otros animales. De entre ellos, unos de los más mencionados y reconocidos serían los llevados a cabo por Bernhard Rensch (1900-1990),

ambas se incluían pinturas realizadas por chimpancés en relación con otras piezas propias del arte marginal.

¹²⁶² Sobre todo, convendría no adoptar el enfoque de que la asociación de determinados comportamientos o dominios con otros animales supone algún tipo de humillación, o una degradación de los mismos.

¹²⁶³ Un texto en el que reflexioné específicamente sobre esta cuestión sería: Cortés Zulueta, Concepción. “¿Qué fue de las uvas de Zeuxis? Estética y Percepción en los Animales”. *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Actas del Congreso Europeo de Estética*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010): 278-83.

considerado como uno de los dos principales "biólogos del arte" por Lenain¹²⁶⁴, junto a Morris. El biólogo alemán condujo una serie de experimentos en el Instituto de Zoología de la Universidad de Münster, con un mono capuchino llamado Pablo. El interés de Rensch por explorar la existencia de un sentido estético en otros animales se había despertado al observar cómo Pablo hacía marcas con un trozo de tiza en uno de los laterales de su jaula. Tras una primera aproximación, que empezó en 1954, a las capacidades de este mono capuchino; Rensch pasó a investigar las preferencias visuales de una serie de animales pertenecientes a diversas especies. Entre las que se encontraban varias especies de simios, aves, y peces¹²⁶⁵. Exponía a cada animal a distintas combinaciones de patrones, y registraba sus reacciones, si se acercaban o si permanecían más tiempo cerca de unos o de otros. Para, a continuación, analizar los datos recogidos estadísticamente y comparar las respuestas de unas especies con respecto a las otras. El resultado fue que la mayor parte de los animales parecían decantarse por patrones simétricos y rítmicos, frente a los asimétricos y desorganizados, cuando se les daba a elegir entre unos y otros. Con la excepción del pez, que parecía decantarse por los asimétricos **[Fig. 483]**. Después, de forma paralela a Morris (y sin que hubiera existido ningún contacto entre ambos), Rensch pasaría a centrarse en los dibujos y pinturas de Pablo, y cómo en ellas se ponían en práctica algunas de las preferencias estéticas que había detectado en los estudios anteriores. Algo que concordaría como lo que fuimos viendo respecto de las pinturas realizadas por primates no humanos y elefantes, y los principios de composición que se detectaban en ellas.

Si Rensch había recurrido a presentar a los animales combinaciones de patrones visuales (frecuentemente parejas), Marian Stamp Dawkins habría propuesto otro método para "preguntar a los animales lo que es importante", para tratar de averiguar sus preferencias, perspectivas y puntos de vista sobre múltiples cuestiones. Una estrategia que en su opinión tenía un enorme potencial, y estaría "limitada sólo por nuestra imaginación acerca de cómo plantear las 'preguntas' correctamente". La primera parte de dicha estrategia sería similar a lo realizado por Rensch, y consistía en prestar atención a las opciones por las que se decantaban otros animales, a qué se acercaban y de qué se alejaban. La segunda, siguiendo el modelo de la psicología conductista, implicaba ponerle un

¹²⁶⁴ Lenain, Thierry. *Monkey Painting*. op. cit., 71-74. Para describir el desarrollo y la evolución de los experimentos de Rensch me baso fundamentalmente en lo explicado por Lenain.

¹²⁶⁵ Rensch, Bernhard. "Die Wirksamkeit ästhetischer Faktoren bei Wirbeltieren". *Zeitschrift für Tierpsychologie* XV/4 (1958): 447-61.

"coste" a las diferentes opciones. Como, por ejemplo, presionar una palanca un determinado número de veces, u otras alternativas. De modo que hubiera que realizar un esfuerzo para alcanzar distintos tipos de "bienes". Y a mayor esfuerzo, mayor valor tendría algo para determinado animal, con la comida utilizada como principal recompensa y vara de medir para evaluar la importancia relativa de algo para la vida y la perspectiva del animal¹²⁶⁶.

El enfoque de Stamp Dawkins resulta interesante. Se sirve de las mismas técnicas de aquéllos que, encuadrados en la psicología conductista, consideraban a los animales como cajas negras intercambiables. Pero en este caso las usa para explorar experimentalmente su subjetividad y preferencias. De hecho, la bióloga las propone para contar con el punto de vista de los animales en relación con aspectos vinculados a su bienestar. En los que, con frecuencia, tenderíamos a imponer nuestro criterio, lo que creemos mejor, en lugar de atender a sus verdaderas necesidades y preferencias¹²⁶⁷. Sin embargo, este acercamiento parece marcado por una lógica económica¹²⁶⁸, quizás no apropiada para todos los casos. Pero lo menciono aquí no sólo por las posibilidades que le asigna Stamp Dawkins, sino porque existen casos en los que la recompensa por la que habría que hacer un esfuerzo no sería comida, o ninguna otra cosa material: sería una recompensa en forma de estímulo visual. Tal y como explica Temple Grandin a propósito de los defectos de las cajas de Skinner, entornos sensorial (y visualmente) muy empobrecidos, diseñados para proporcionar premios en forma de comida, y en ocasiones castigos en forma de descargas eléctricas:

En el medio natural, sin embargo, no hay descargas eléctricas, y no puedes conseguir comida picoteando una palanca. Consigues comida al estar muy en sintonía con el entorno visual. Los behavioristas finalmente empezaron a darse cuenta de la importancia de la visión para un animal cuando alguien hizo un famoso experimento mostrando que podían enseñar a un mono cómo presionar una palanca simplemente dejándole mirar a través de una ventana cada vez que le daba a la palanca. No necesitaban darle al mono una recompensa de comida, sólo vistas. Los animales necesitan ver, y quieren ver¹²⁶⁹.

¹²⁶⁶ Dawkins, Marian Stamp. *Through Our Eyes Only? The Search for Animal Consciousness*. op. cit.

¹²⁶⁷ Stamp Dawkins menciona un caso en el que se analizó el tipo de suelo que preferían las gallinas en sus jaulas. La reacción de éstas no dejó lugar a dudas, aunque contrdecía "nuestra" intuición. *Ibíd.*, 151-52.

¹²⁶⁸ Se formula en términos de costes, precios, adquisición de bienes, etc., y las comparaciones a veces miden dimensiones que podrían no ser fácilmente equiparables.

¹²⁶⁹ Grandin, Temple, y Catherine Johnson. *Animals in translation*. op. cit., 18.

Es decir, que quieren percibir, necesitan percibir, y además lo disfrutan. Y demuestran más interés por unas cosas que por otras. En línea con esto, el experimento al que Grandin se refiere de forma vaga, sería probablemente uno de los varios realizados por Robert Butler en colaboración con Harry Harlow en la década de los cincuenta, en torno a la utilización de la estimulación visual como recompensa¹²⁷⁰. Así como también de otros estímulos auditivos. Pero el artículo que quisiera reseñar aquí sería otro, en el que Butler compila y resume lo que denomina como "comportamiento investigador" de los animales de laboratorio. De las ratas, pero sobre todo, de ciertos primates. Los investigadores colocaban a uno de estos animales en el interior de una caja. Una vez dentro, el mono tenía que empujar una puerta concreta para que le fuera permitido echar un corto vistazo, de unos segundos de duración, a lo que había o sucedía en el exterior. Los científicos pronto comprobaron que la visión era una recompensa en sí misma, tanto como para provocar que el mono implicado siguiera abriendo una y otra vez la puerta como para impulsarle a buscar la respuesta correcta entre varias opciones.

El siguiente paso fue el de determinar si al primate le resultaba indiferente lo que veía, o si tenía preferencias en cuanto a la escena que se le ofrecía detrás de la puerta:

[...] de manera temprana, en el programa de investigación se consideró esencial averiguar si la escena en particular era de hecho un determinante importante del comportamiento en la caja de exploración visual. [...] De acuerdo con esto, los monos Rhesus fueron colocados en una caja cerrada que sólo tenía una puerta para ver. Al abrir esta puerta, los animales podían mirar directamente en una cámara que bien estaba vacía, bien contenía (1) un surtido de comida especialmente apetecible para los monos Rhesus, (2) un tren eléctrico que recorría una pista circular, o (3) otro mono encerrado en una jaula pequeña. Cada respuesta a la puerta proporcionaba seis segundos de recompensa visual. Con fiabilidad, hubo más respuestas cuando el mono o el tren estaban en la cámara que cuando ésta estaba vacía o contenía comida. Asumiendo que la influencia de la recompensa manipulativa proporcionada por la puerta móvil se distribuía por igual entre las condiciones de recompensa, estos datos suministran pruebas convincentes de que el grado de respuesta estaría marcadamente afectada por la escena visual¹²⁷¹.

Así pues, sí que había diferencias (y preferencias) en cuanto al tipo de escena. Curiosamente, en este caso ver comida era considerado como una recompensa menos interesante que contemplar un tren en

¹²⁷⁰ La referencia no aparece en las notas, ni en la bibliografía. Le agradezco al usuario Cheeto-dust que me proporcionara la respuesta (y la referencia) en reddit. Uno de estos estudios sería: Butler, Robert A., y Harry F. Harlow. "Persistence of visual exploration in monkeys". *Journal of comparative and physiological psychology* 47.3 (1954): 258.

¹²⁷¹ Butler, Robert A. "Investigative behavior". *Behavior of nonhuman primates* (1965): 463-93.

movimiento, o que la presencia de otro congénere. Butler también usó películas en las que se veían otros animales, y llegó a la conclusión de que los primates preferían el color al blanco y negro, la velocidad normal a la ralentizada y la orientación correcta a la invertida¹²⁷².

No resulta difícil de imaginar que lo que ansiaban los pobres y aburridos macacos eran distracciones, entretenimiento, algún tipo de estimulación. Puesto que el ambiente en el que vivían era perceptivamente pobre. Además, antes de ser encerrados en la caja los animales en ocasiones eran sometidos a periodos variables de aislamiento y privación sensorial. Con el perjuicio que esto implicaba para ellos y su bienestar. Otra cuestión llamativa es que, a diferencia de lo que sucedía cuando se les daba comida, los macacos no se saciaban de imágenes, y su interés por las escenas, diapositivas y películas permanecía relativamente constante. En cuanto a su planteamiento general, esta serie de experimentos recordaría a los después realizados por Mayeri, que comenté en el segundo capítulo. Con la relevante diferencia de que la artista y los cuidadores del zoo de Edimburgo no obligaban a los chimpancés a permanecer encerrados en el recinto en el que veían los fragmentos de película, y podían entrar y salir del mismo a voluntad. En cualquier caso, estos estudios o experimentos explorarían la idea de que otros animales (en este caso, otros primates) tengan preferencias en cuanto a lo que quieren ver. Y que consideren que ver, y que ver ciertas cosas (unas en mayor medida que otras), es algo positivo, algo con lo que disfrutan.

De acuerdo con esto, existiría una base biológica que recompensaría de por sí el hecho de percibir, y de volcarse en la percepción y en la exploración del entorno. Algo que, de entrada, destacaría o reforzaría algunos aspectos (movimiento, color...) frente a otros. Aspectos o principios que serían después sometidos a la modulación de otras dimensiones como la experiencia, el aprendizaje o la cultura. Y los humanos no estaríamos exentos de todo esto. Así, no sería de extrañar que compartiéramos algunos de estos principios con otros animales, y más todavía con aquéllos con los que nos une un parentesco más estrecho. De hecho, los estudios de Rensch sugieren esto mismo respecto de la predilección por patrones organizados y/o simétricos, de composiciones ordenadas. En la actualidad, y como ya he mencionado, una heredera de la estética empírica habría empezado a estudiar todo esto en relación con el cerebro (fundamentalmente humano). La neuroestética pretendería estudiar las bases neurológicas

¹²⁷² Gomez, Juan Carlos. *Apes, monkeys, children, and the growth of mind*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009): 55.

de la experiencia estética y de la creación de obras de arte, y cuenta con dos representantes destacados en Semir Zeki y V. S. Ramachandran¹²⁷³. Aunque mi impresión es que la tendencia actual sería la de investigar y experimentar sobre estas cuestiones más en los seres humanos que en el resto de animales. Al menos, en relación con la pretensión de estudiar preferencias o principios estéticos. Lo que, de ser así, podría deberse de nuevo a ciertas resistencias como las anteriormente mencionadas, o también al hecho de ver en la estética un campo antropomórficamente minado, y en relación con esto, tratar de evitar el riesgo de hacer afirmaciones cuestionables desde un punto de vista científico. Sin embargo, un campo que sí parece más vigente es el del estudio de las ilusiones visuales en otros animales. Ilusiones que, al igual que otras peculiaridades de la percepción, habrían sido ampliamente explotadas a lo largo de la historia del arte y respecto a muchas de las cuales existen estudios que habrían determinado que nos afectan tanto a nosotros como a otros animales¹²⁷⁴. Unas ilusiones que llegarían a ser utilizadas por algunos animales para distorsionar o manipular los mensajes sensoriales que reciben otros seres, y que revelan aspectos subyacentes tanto de la percepción óptica de los animales investigados como de los procesos subyacentes a esa percepción, que revelarían partes de los mundos sensoriales subjetivos experimentados por dichos animales¹²⁷⁵.

De todos modos, parece innegable que sí que existen conexiones y paralelismos entre nosotros y otros animales en cuanto a preferencias estéticas se refiere. En relación con esto, encuentro sugerente una observación de Karl von Frisch:

La adaptación mutua entre las abejas y las flores durante millones de años ha sido en gran medida responsable del avanzado desarrollo actual de la fragancia de las flores y el esplendor de sus colores. Puesto que cuanto mayor sea el atractivo para los sentidos del olfato y de la visión, más sencillo es para los

¹²⁷³ Estos temas me fascinan, pero no voy a detenerme en ellos aquí. Me interesa, por ejemplo, la afirmación de Zeki de que todos los artistas son neurocientíficos, que con sus obras ponen exploran los principios y funcionamiento de sus cerebros. O las teorías de Ramachandran acerca de la posible vinculación que existiría entre las metáforas, la sinestesia, y la creatividad.

¹²⁷⁴ Grandin habría estudiado el efecto de estas ilusiones visuales en el ganado, e Irene Pepperberg ha declarado que tenía planeado hacer lo mismo con Alex justo antes de que éste falleciera. Por otro lado, un ejemplo divertido sería el de este gato, que ataca los patrones geométricos de una lámina porque cree detectar en ellos un movimiento que no se está produciendo: “My cat can see the rotating snake illusion!” <https://www.youtube.com/watch?v=CcXXQ6GCub8> Último acceso 19 de marzo de 2015. Grandin, Temple, y Catherine Johnson. *Animals in translation: Using the mysteries of autism to decode animal behavior*. op. cit.; Pepperberg, Irene M. *Alex & me*. op. cit.

¹²⁷⁵ Kelley, Laura A., y Jennifer L. Kelley. “Animal visual illusion and confusion: the importance of a perceptual perspective”. *Behavioral Ecology* 25.3 (2014): 450-63.

insectos encontrarlas, y mayor sería la probabilidad de su polinización y propagación¹²⁷⁶.

Es decir, que en principio la belleza de las flores no está dirigida a nosotros aunque también la apreciamos, sino destinada a las abejas y a otros insectos y animales que las polinizan. Habría sido moldeada, pues, por la percepción y preferencias de éstos, y viceversa. Y sin embargo, para nosotros también resultan hermosas, como atestiguan poesías, cuadros, canciones, costumbres...

A pesar de las resistencias y el rechazo, a lo largo del siglo XX también habría habido intentos de abordar desde las humanidades este tipo de indicios sobre la continuidad de las preferencias estéticas entre nosotros y otros animales. Uno de ellos sería el ya mencionado de Sebeok. Alguno más iría en la línea de la arquitectura o la artesanía animal, como *The Arts and Crafts of the Animals* (las artes y artesanías de los animales), del historiador de la arquitectura Clay Lancaster. Y algún otro defendería un concepto más universal del arte y la estética que incluyera también al resto de animales, como las obras del filósofo y músico David Rothenberg¹²⁷⁷, o el libro *Of Birds, Beasts and Other Artists: An Essay on the Universality of Art* (de pájaros, bestias y otros artistas: acerca la universalidad del arte) del también filósofo Ben-Ami Scharfstein¹²⁷⁸. Sin embargo, donde quisiera detenerme con algo más de detalle sería en el artículo "Animal Aesthetics", presentado en 2004 por Wolfgang Welsch en un congreso internacional de estética¹²⁷⁹.

Welsch, para contrarrestar el reduccionismo que detectaba en el neodarwinismo y sobre todo en la sociobiología, había vuelto a revisar los escritos de Darwin, a quien considera fundador de la estética evolutiva. Lo que filósofo denuncia de los enfoques evolutivos actuales es la tendencia a abordarlo todo desde el punto de vista de la selección natural, de modo que cada rasgo se consideraría únicamente en función de su utilidad y adaptación evolutiva. Según Welsch, esto habría tenido dos consecuencias fundamentales, una relativa al estudio de estos asuntos en los humanos, y otra con respecto al de los demás animales. En cuanto a los primeros, este

¹²⁷⁶ Von Frisch, Karl, y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. op. cit., 66.

¹²⁷⁷ Algunos de los cuales, como *Why Birds Sing* o *Thousand Mile Song*, ya mencioné en el segundo capítulo. pero el más destacable en este sentido sería seguramente *Survival of the Beautiful*: Rothenberg, David. *Survival of the beautiful*. op. cit.

¹²⁷⁸ Scharfstein, Ben-Ami. *Of Birds, Beasts and Other Artists: An Essay on the Universality of Art*. (Nueva York: New York University Press, 1988).

¹²⁷⁹ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". *Contemporary Aesthetics*, 2004.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243> Último acceso 18 de marzo de 2015.

enfoque habría implicado una grave y sesgada limitación de los temas en los que se habrían pretendido analizar las preferencias estéticas humanas. Básicamente, todo giraría en torno a las preferencias relacionadas con las medidas y proporciones del cuerpo del sexo opuesto (dejando por completo a un lado la gracia, o el movimiento); así como con el entorno en general, priorizando el paisaje sobre sus elementos (como plantas y animales). Además, en línea con lo que tanto se ha documentado y criticado desde los estudios de género, el cuerpo a cuyas proporciones más atención se prestaría sería el femenino. Asimismo, el paisaje del que más se hablaría sería la presunta sabana africana primordial de la que en teoría emergeríamos, en un relato evolutivo que también se ha criticado con frecuencia.

Además de restringir el tipo de preferencias estéticas a estudiar en el caso de los seres humanos, la insistencia en la adaptación y utilidad evolutivas también habrían provocado que los neodarwinistas negaran o eludieran el papel representado por la estética en otras especies animales. Y paradójicamente, que se olvidaran de la continuidad entre humanos y animales promovida por Darwin para todos los rasgos y dominios. Esto sería debido a que, al colocar la adaptación evolutiva en la posición más destacada, ésta se impondría a las preferencias estéticas de los animales, que quedarían oscurecidas y relegadas por las explicaciones acerca de qué sería más útil para la supervivencia. Daría igual que en el contexto de un cortejo vinculado a la reproducción un individuo se decantase por tal o cual rasgo. Según esta perspectiva, lo estaría haciendo no porque ese rasgo le gustase en sí o lo disfrutase, sino porque sería un síntoma de lo bien adaptado que estaría su portador. Como si entre ambas dimensiones se diera una equivalencia perfecta que nos permitiera olvidarnos de todo un lado de la ecuación. Una circunstancia que, a su vez, habría sido denunciada por Rothenberg en relación con el canto de los pájaros, con algunos científicos agraviados por su intuición de que las aves pudieran disfrutar también con lo que hacían, en paralelo a la cuestión reproductiva.

La respuesta de Welsch frente a esto habría sido, como indiqué, volver al origen, volver a Darwin. Porque Darwin había establecido que, aunque el sentido de la belleza hubiera surgido en un contexto de utilidad, no era meramente reducible a dicha utilidad. Asimismo, tal y como eran entendidas por Darwin, la belleza y su apreciación habrían

aparecido al mismo tiempo ¹²⁸⁰. Lo que habría dado lugar a una correlación estética, que es donde Welsch sitúa el origen de la estética, y por la cual la belleza y su apreciación se habrían moldeado mutuamente, y coevolucionado. Así, las preferencias estéticas de los animales sí serían relevantes y determinantes, y se daría una continuidad entre ellas y la estética humana. Y no se podría pasar por alto el disfrute y las emociones de los animales implicados, que interpretarían un papel en el desarrollo de la evolución.

Como continuación de esto, el filósofo se centra en explorar las diferencias e interacciones entre la selección natural y la selección sexual para lo que considera un caso estándar de selección sexual: la competición y cortejo de los machos por las hembras. Definidos, a grandes rasgos, por la belleza de los primeros y el sentido de la belleza de las segundas. En este contexto, una serie de rasgos de los machos (gigantescas cornamentas, las largas colas de los pavos reales...) por una parte servirían a la selección sexual y a las preferencias de las hembras, y por otra comprometerían su supervivencia. Por lo que es necesario un equilibrio entre ambos tipos de selección, en el que las ventajas de cara a la supervivencia no serían las únicas a tener en cuenta. Además, este tipo de equilibrio se podría poner en paralelo con uno de los dilemas habituales de la estética, el de la utilidad. De modo que, según presenta Welsch el planteamiento de Darwin, la apreciación de la belleza no quedaría reducida ni a la mera conciencia de la utilidad natural (como sostenían los teóricos evolutivos), ni a la declaración de lo bello como inútil, (como sería propio de los estéticos burgueses).

Finalmente, el filósofo apunta que la energía que habría detrás del placer asociado a la belleza en el caso de los animales sería el deseo sexual, debido a la vinculación de las preferencias estéticas con la reproducción. Pero afirma que eso no sería un motivo para degradar la relevancia o significación de dichas preferencias. Puesto que, en el caso de los seres humanos, el placer estético tampoco sería completamente puro; y tal y como apuntaba Freud, es posible que en ocasiones fuera también una sublimación del deseo sexual. Welsch concluye que el resto de animales estarían limitados en cuanto a su percepción estética. Ya que, salvo excepciones muy contadas, la percepción y disfrute de la belleza estaría confinada dentro de los límites de la propia especie. El filósofo ve en la superación de estos

¹²⁸⁰ Antes de eso, habría existido una belleza no-estética, la de las primeras criaturas regulares que todavía no podría ser apreciada; y una belleza proto-estética, como la de las flores, que sí que estaría dirigida a alguien (las abejas) aunque no existiera un sentido estético. Aunque esto último sería discutible.

límites específicos, en la extensión del placer estético a otros elementos distintos de los miembros de la propia especie y en el distanciamiento con respecto al contexto sexual, las claves de la evolución de la estética humana; caracterizada también por un refinamiento progresivo. Siempre con la experiencia emocional y neurológica del placer como componente fundamental.

El planteamiento de Welsch es interesante porque muestra que en las humanidades también existen iniciativas que tratan de reconocer los vínculos y la continuidad con otros animales, y de construir sobre ellos. De contar con esos fundamentos biológicos que con demasiada frecuencia tienden a ignorarse. En segundo lugar, porque evidencia que las humanidades no estarían solas en su empeño en rechazar o minimizar la presencia de determinadas capacidades en los animales no humanos, que el hecho de reconocerlas sigue produciendo incomodidad. En este caso, no se niega la existencia de unas preferencias estéticas como tales, pero se las vacía de significado. Porque, según el punto de vista que es criticado por Welsch o Rothenberg, dichas preferencias podrían perfectamente ser ignoradas. Y de hecho, tienden a serlo. Según el sesgo y el sobreentendido de que coincidirían al milímetro (sin variaciones, márgenes o discrepancias), con los indicadores de una óptima adaptación y salud.

A pesar de ello, a mi parecer Welsch también se excede al poner límites o fronteras, o al subrayarlas en exceso:

Con la ayuda de Darwin, he estado investigando el origen de la actitud estética en el reino animal. Hemos visto cómo el surtido básico de lo estético ya existe en los animales altamente desarrollados. Pero también hemos hallado dos poderosos límites de la estética animal. El primero se refiere al hecho de que el placer derivado de la belleza no se origina únicamente a través de la percepción de lo bello como tal, sino que se extrae de la energía proporcionada por el impulso sexual. El segundo límite concernía a la restringida gama de cosas bellas que estimulaban el placer estético en los animales¹²⁸¹.

Una restringida gama de cosas bellas que, básicamente y en general, se limitaría a los miembros del sexo opuesto de la misma especie¹²⁸². Así pues, aunque reconoce la existencia de casos que contradicen estos dos límites a los que se refiere, el filósofo decide destacarlos. Tanto como para construir sus especulaciones acerca de la evolución de la estética humana con ellos como base. Sin embargo, menciona los estudios que apuntarían a la existencia de preferencias

¹²⁸¹ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". op. cit.

¹²⁸² Afirmación problemática debido a la existencia de parejas del mismo sexo, como recopila exhaustivamente Bruce Bagemihl.

estéticas cognitivas hacia determinados tipos de patrones (simétricos, regulares...) en algunas especies. O la evaluación que los machos de los pájaros pergoleros hacen de sus pabellones (y no sólo las hembras), así como las colecciones que albergan en ellos o en sus alrededores. O la contemplación de una cascada por parte de un chimpancé abortivo que, siguiendo a otros autores, Welsch considera disputable y quizás debida a otras explicaciones distintas a la apreciación de la belleza del agua en movimiento. Todos ellos, ejemplos que irían más allá de la apreciación de los rasgos de individuos de la misma especie, y que se distanciarían del contexto sexual. En este sentido, sorprende que el filósofo no se refiera a uno de los casos más llamativos de preferencias estéticas en otros animales. No sería otro que la selección y acumulación de determinados objetos (brillantes, curiosos, extraños, vistosos...) por aves como los córvidos. Entre los cuales tendrían mucha fama las "urracas ladronas". Un comportamiento del que hablaré en las siguientes páginas, y quizás otro de los casos que transgrediría los límites establecidos por Welsch.

Debido a esto mi impresión es que, con respecto a las preferencias estéticas de los demás animales (o al menos, de un cierto número de ellos), el filósofo comete un error parecido al que imputa a sociobiólogos y neodarwinistas en relación con las humanas. En su enfoque también hay algo de reduccionismo, que vincula casi en exclusiva dichas preferencias al contexto sexual y a los cuerpos de los miembros de la propia especie. Un reduccionismo menos sangrante que el que le precedía, pero igualmente presente, y al que (como hemos visto) existirían importantes excepciones que no habrían sido tomadas en cuenta con la atención y profundidad necesarias. De modo que quizás el impulso sexual no fuera lo único de lo que emanara todo placer estético, tampoco en los demás animales. O que, como indiqué en páginas anteriores, el placer de mirar (o percibir) según que cosas (patrones, escenas, movimiento, ilusiones, colores, brillo...) fuera en ocasiones suficiente por sí mismo, sin otros extras que lo respaldasen. Esto es, que de todo esto también hubiera antecedentes en otros animales, y no sólo en los humanos.

Aun así, y pesar de estas barreras, para algunos la propuesta de Welsch habría llegado demasiado lejos. Y no se quedó sin respuesta, impulsada por el correspondiente (y habitual) rechazo a la posibilidad de que los animales experimenten algún deleite estético. Otro filósofo, Stefan Snaevarr, se opuso con contundencia al planteamiento de

Welsch¹²⁸³, y resulta revelador en qué puntos se apoyó para hacerlo. Su enfoque es mucho más técnico y realiza matizaciones que, al no haber quedado aclaradas, lastrarían los argumentos del primero. Sin embargo, a grandes rasgos, sus objeciones orbitan en torno a dos grandes "peros" que me resultan familiares. El primero de ellos, que los animales no tienen lenguaje y no hablan. Por lo tanto, no podrían comunicarnos de forma efectiva y definitiva sus preferencias, por lo que Snaevarr pone en duda las observaciones científicas en las que se basa Welsch. Además, debido a la ausencia de lenguaje, los animales tampoco poseerían conceptos, que considera imprescindibles para tomar una decisión, para poder emitir un verdadero juicio estético. Todo lo cual, desde mi perspectiva, vuelve a cargar un peso excesivo en el lenguaje y resulta problemático por múltiples motivos; muchos de los cuales los he ido abordando a lo largo de este trabajo. Como el hecho de que existan seres humanos que declaren su pensamiento y conceptos como no lingüísticos (léase Temple Grandin); el papel de las emociones en la toma de decisiones; o el empleo de técnicas como la resonancia magnética funcional para evaluar directamente las respuestas del cerebro, entre otras posibles estrategias.

El segundo gran "pero" que aduce Snaevarr sería el de esgrimir nuestro absoluto desconocimiento de lo que realmente pasa en las mentes de los animales. De nuevo se presentan como cajas negras, incógnitas condenadas a un estado de irresolución eterno. Estado que, en realidad, se podría achacar a todo lo que nos rodea. Pero cuando se subraya esto con respecto a los demás animales, suele responder a la necesidad de perpetuar el abismo que tradicionalmente hemos creído que nos separaba de ellos. Por otro lado, y dejando al margen la mencionada existencia de pruebas como la resonancia magnética funcional, no se puede negar que existen otros modos de comunicación con los animales. Otras maneras y estrategias para evaluar sus preferencias. Por ejemplo, las técnicas propuestas por Marian Stamp Dawkins a las que aludí en páginas anteriores. La estocada final, por parte de Snaevarr, también sería la más errada: pone en duda que los animales sean capaces de sentir emociones. O al menos, aquéllas más típicamente humanas, como el orgullo y la esperanza. Para terminar con el socorrido levantamiento de muros, y el cuestionamiento de términos y definiciones, que delatarían su incomodidad ante la progresiva disipación de las fronteras que nos separarían de los demás animales:

¹²⁸³ Snaevarr, Stefan. "Talk To the Animals: A Short Comment on Wolfgang Welsch's <<Animal Aesthetics>>". *Contemporary Aesthetics*, 2004.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=251> Último acceso 19 de marzo de 2015.

Posiblemente los animales sienten un deleite estético diferente al nuestro. ¿Pero cómo de diferente puede ser y seguir contando como deleite estético y no como un desconocido X¹²⁸⁴?

Por si quedara algún resquicio de duda acerca del hecho de que la posición de Snaevarr se deriva de una conceptualización jerárquica, su conclusión final no sólo niega que existan razones convincentes para atribuir un deleite estético a los animales, sino que afirma que "ya es bastante difícil probar que los seres humanos adultos¹²⁸⁵ puedan experimentar tal deleite". En definitiva, el rechazo enunciado por este filósofo no resulta una novedad y resuena con otras de las reacciones que he analizado aquí. O con la también sufrida por Ben-Ami Scharfstein, que fue acusado de degradar el arte por inmiscuir en su libro a la biología, y por extender la práctica del arte a otros animales¹²⁸⁶. Un nuevo recordatorio de que sería contrario a las "buenas costumbres" mezclarse con criaturas inferiores...

El siguiente paso, continuando con mi propósito de abordar unas cuantas facetas o componentes que ilustren la continuidad de lo estético y lo artístico entre los seres humanos y el resto de animales, sería el de ver cómo se ponen en práctica esas preferencias estéticas a las que me he venido refiriendo. Analizar la manera en la que expresan, cómo se manifiestan. Sería ésta otra cuestión que ya se ha asomado aquí con anterioridad. De manera muy llamativa, en las preferencias que Washoe y Moja expresaban con respecto al rojo y el negro. O en las composiciones que exhibían las pinturas realizadas por otros animales; como ya vimos en el caso de Congo, de otros simios pintores o en el de la elefanta Siri, es habitual que estas pinturas exploren de forma básica las posibilidades del campo pictórico. Por ejemplo, que respondan a los ejes vertical y horizontal de la hoja, como los abanicos de Congo. O que la posición de unos motivos responda a la de otros para equilibrar el conjunto, como ocurría con los dibujos dobles de Siri. En otros casos, se marca el centro del campo o de alguno de los motivos, se incide en las esquinas o en la parte inferior o superior de la hoja o soporte. Lo que sería incluso más evidente en el caso de los experimentos realizados con hojas premarcadas; por lo general, en chimpancés. Hojas que mostraban diversos tipos de formas geométricas incompletas, y que eran

¹²⁸⁴ *Ibíd.* Traducción de la autora.

¹²⁸⁵ El texto dice "adultos" (*grown ups*). Pero dado el tono general de la respuesta, no puedo evitar leer también "formados". Lo que ahondaría en la lectura jerárquica que hago del artículo.

¹²⁸⁶ Scharfstein, Ben-Ami. "Response to Victor H. Mair's Review of" *Of Birds, Beasts, and Other Artists: An Essay on the Universality of Art*". *Philosophy East and West* (1991): 89-92.

proporcionadas a los simios para analizar sus respuestas, las marcas que realizaban. Como ya mencioné, Schiller realizó este tipo de pruebas con la chimpancé Alpha. Pruebas que le sirvieron de inspiración a Morris, que las puso en práctica con Congo (y después, las exigió de Siri para tomarse en serio sus capacidades). De forma paralela, Rensch también había realizado experimentos similares [Fig. 484].

Esto, en relación con las composiciones pictóricas. Pero habría otros casos de composiciones espaciales, con objetos, que podrían verse como más escultóricas. Sería el caso, ya tratado, del perro Donnie, y de sus triángulos, líneas y semicírculos realizados por medio de juguetes y peluches. Significativos tanto por los diagramas que el dóberman dibujaba con estos elementos como por la selección y combinaciones de los mismos. El perro tendía a disponerlos en conjuntos homogéneos, en composiciones alternadas o simétricas.

Especialmente interesante resulta la tradición cultural del "manejo de piedras" (*stone handling*), observada y estudiada durante décadas por el primatólogo Michael Huffman en los macacos japoneses de Arashiyama¹²⁸⁷. Todo habría empezado de una manera parecida a lo sucedido en Koshima con Imo, con la observación por parte de Huffman de un peculiar comportamiento, con otra hembra joven¹²⁸⁸ como protagonista:

[In Arashiyama] el SH [por "*stone handling*", o manejo de piedras] nunca había sido observado hasta el 7 de diciembre de 1979, cuando una hembra de tres años de rango medio, llamada Glance, empezó a mostrar el comportamiento [...]. Después de traer varias piedras planas desde el bosque al área abierta del lugar de aprovisionamiento, empezó a reunir las en una pequeña pila delante de ella, y después a dispersarlas a su alrededor en el suelo con las palmas de sus manos. Cuando se le aproximó otro mono, ella cogió unas pocas piedras, las llevó a un sitio cercano, y reanudó el SH¹²⁸⁹.

A partir de ahí, en sus siguientes visitas a Arashiyama, el primatólogo habría constatado la rápida difusión del comportamiento en todo el grupo de macacos. Y se había dedicado a documentar su transmisión. Fundamentalmente, de madres a hijos una vez que las jóvenes tenían crías, y entre los compañeros de juegos. La postura

¹²⁸⁷ Una revisión reciente de la difusión del comportamiento, y de sus implicaciones, se puede hallar en: Leca, Jean-Baptiste, Noelle Gunst, y M. Huffman. "Thirty years of stone handling tradition in Arashiyama macaques: implications for cumulative culture and tool use in non-human primates". *The monkeys of Stormy Mountain: 60 years of primatological research on the Japanese macaques of Arashiyama* (2012): 223-57.

¹²⁸⁸ Por lo visto, la mayoría de los individuos innovadores en los macacos son hembras jóvenes. *Ibíd.*, 241.

¹²⁸⁹ *Ibíd.*, 240.

general es que se trata de un comportamiento no-adaptativo; sin un beneficio directo constatable al margen del placer y la distracción que parecía proporcionar a los macacos; derivado de la gran cantidad de tiempo libre con el que contaban los simios, al poder despreocuparse del aprovisionamiento de comida¹²⁹⁰, y asociado en cierta medida al juego, a lo lúdico. Según pasaban los años, y más y más individuos se entregaban a la manipulación de las piedras, el número, tipos, pautas y combinaciones de los comportamientos iba aumentando, y complicándose. De modo que el manejo de piedras se habría propuesto como un ejemplo de cultura acumulativa en animales no humanos. Hasta ahora una cuestión considerada poco frecuente, y muy discutida¹²⁹¹.

En los correspondientes periodos de observación, que se habrían extendido durante más de tres décadas, Huffman y otros primatólogos habrían documentado, cuidadosamente y por separado, las diversas actividades que los macacos realizaban con las piedras. Las dividieron en cinco grupos: actividades exploratorias (que incluían coger una piedra y/o tentarla con manos, nariz y boca); de locomoción (que implicaban transportar y mover la piedra de distintos modos); de recolección y acopio de piedras; de frotamiento y producción de sonido (cuando frotaban o golpeaban las piedras entre sí o con otros objetos), y otro apartado con actividades complejas que no encajaban en los anteriores, como lavar las piedras o frotarlas con el propio pelaje. Algunos de estos grupos de acciones serían de aparición más tardía que otros, pero el que me interesa destacar estuvo presente desde un principio, y de hecho, sería al que pertenecería lo que Glance fue vista haciendo ya en 1979: seleccionar, coger, y amontonar piedras, para después desperdigarlas y volver a empezar.

Una de las cosas que me llama la atención es cómo ha descrito Huffman la impresión que le produjo esa primera observación de este comportamiento de los macacos: "No había visto nunca, u oído acerca de nada parecido. Era como un niño jugando con bloques de construcción¹²⁹²". Declaración que otorgaba al comportamiento esa connotación lúdica que ya he mencionado, pero que añadiría también otro matiz. Una alusión que podría estar relacionada con una cierta manera de ordenar y

¹²⁹⁰ Como los macacos de Koshima, los de Arashiyama también son alimentados y residen en un parque abierto a los visitantes.

¹²⁹¹ Mi impresión como lega en esta materia es que en esta cuestión podrían estar reproduciéndose, a un nivel limitado y sutil, algunas de las resistencias que he mencionado, y que hacen que ciertos comportamientos de otros animales sean sopesados con una mayor sospecha de la que les correspondería.

¹²⁹² Trivedi, Bijal P. "'Hot Tub Monkeys' Offer Eye on Nonhuman 'Culture'". *National Geographic Channel*, 6 de febrero de 2004.

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/02/0206_040206_tvmacaques.html Último acceso 19 de marzo de 2015.

desordenar las piedras, de explorar sus posibilidades, de combinarlas y de construir con ellas. Un repaso a la literatura que existe sobre el manejo de piedras por parte de estos macacos revela que el foco estaría puesto en cosas como la transmisión cultural y social, los movimientos y la lateralización, la relación con el aprovisionamiento de comida, etc. Pero no se le ha prestado una atención específica y detallada a cuestiones más vinculadas con los objetos manipulados (las piedras), y con el resultado de la manipulación: los conjuntos y composiciones que los macacos podrían estar configurando intencionadamente con ellas. Así, apenas se tratan las características de las piedras seleccionadas; la forma de los montones o conjuntos que se harían con ellas; si en algún caso estos se modificarían para lograr un objetivo determinado (un montón más grande o más pequeño, apilado o extendido, con piedras de un tipo o de otro), o si una vez destruidos y reconstruidos éstos irían variando con el tiempo, y la exploración de los macacos¹²⁹³. Lo que sí aparece mencionado en los textos, por su relación con la transmisión del comportamiento por contacto o influencia social, es cómo los macacos tenderían a retomar los montones de piedras que son abandonados por otros macacos, para continuar manipulándolos. Sería en este contexto en el que aparece la única fotografía de uno de estos montones, como tal, que he encontrado hasta el momento¹²⁹⁴ **[Fig. 485]**. Por lo general, las imágenes tenderían a ilustrar los diferentes tipos de acciones o de transmisión del comportamiento, y no tanto sus resultados **[Figs. 486 y 487]**

En definitiva, existiría la posibilidad de que en esta selección, manejo, acopio y combinación con piedras se estuvieran manifestando principios de composición similares a los ya estudiados con los chimpancés Congo o Alpha, o el mono capuchino Pablo; pero desarrolladas en tres dimensiones, en lugar de sólo en dos. Principios, asimismo, que se darían en paralelo con las preferencias estéticas que expresadas en la selección de las piedras. Mi corazonada al respecto iría en la línea de que, aunque su presencia o influencia no sea muy evidente, estos principios y preferencias estéticas tendrían un papel en este manejo de piedras. A esto se le sumaría la dimensión sonora del fenómeno, también destacada por Huffman. Dado que los macacos, fascinados por los sonidos que las piedras y sus acciones producían¹²⁹⁵,

¹²⁹³ Todo lo cual, a su vez, se podría contextualizar, y relacionar con los demás tipos de actividades y movimientos (relativos a las piedras o no) que los macacos estuvieran realizando.

¹²⁹⁴ Aparece en el artículo: Leca, Jean-Baptiste, Noëlle Gunst, y Michael A. Huffman. "Indirect social influence in the maintenance of the stone-handling tradition in Japanese macaques, *Macaca fuscata*". *Animal Behaviour* 79.1 (2010): 117-26.

¹²⁹⁵ Trivedi, Bijal P. "'Hot Tub Monkeys' Offer Eye on Nonhuman 'Culture'". op. cit.

se entretenían en frotar piedras y entrechocarlas, en hacerlas rodar y sonar, y en golpear con ellas otras superficies. Quizás, como en una especie de percusión pre-rítmica y pre-musical¹²⁹⁶.

En cualquier caso, sólo el que este manejo de piedras se trate de un comportamiento no-adaptativo, en apariencia inútil desde el punto de vista de la supervivencia, que constituye una innovación que se transmitiría culturalmente, y que proporcionaría placer a los macacos (placer que podría tener alguna dimensión estética), ya lo hace interesante y digno de atención. Por otra parte, este grupo de macacos de Arashiyama, localizados en el parque de Iwatayama en las afueras de Kioto, constituyen uno de los grupos históricos que se habrían venido estudiando de forma continuada desde el Instituto de Investigación de Primates de la Universidad de Kioto¹²⁹⁷. Todo lo cual dota de un relieve interesante a la que se convertiría en la primera exposición del artista japonés Shimabuku, realizada en Arashiyama, en ese mismo parque de Iwatayama, con la intención de dirigirse a los macacos como espectadores:

Este es el primer trabajo, que hice cuando tenía 23 años [aprox. 1992] en Japón. [...] Tuve la oportunidad de visitar la montaña de los monos. No es un zoo. Es un grupo de monos que viven allí arriba. Unos doscientos monos, en la montaña. [...] Un día me estaba preguntando si los monos¹²⁹⁸ tenían arte, o no. Empecé a preguntar a la gente que estaba cuidando a los monos si los monos tenían arte, o no. Entonces, el hombre me dice algo interesante. Como... un mono, de entre doscientos, a veces recogía cosas brillantes de la montaña. [...] Como... ya sabéis, una lata de zumo o de coca-cola. La encontraban en la montaña, y la miraban. Así que estoy bastante sorprendido por esta historia. [...] Quizás uno de doscientos sea suficiente. Ya sabéis, igual que la mayoría de la gente se interesa por el fútbol, pero poca gente se interesa por el arte. [...] Por lo que decidí hacer una exposición en la montaña de los monos. [...], y así es como empecé mi carrera, en cierto sentido. [...]

Cuando hago un proyecto, siempre hablo con la gente. "Voy a hacer una exposición en la montaña de los monos, va a ser mi primera exposición". Mi amigo el de la tienda de girasoles dijo: "¿Por qué no llevas mis flores?" Mi otro amigo dijo: "¿Por qué no llevas el mono de peluche que hice?" Empecé a reunir cosas para llevar a la montaña. Pero como veis en la fotografía, los monos no estaban muy interesados en lo que llevé. Pero me dijeron algo interesante. A veces los monos necesitan un tiempo para aceptar algo nuevo, así que a veces pasados diez años es posible que lo cojan. Ése fue el comienzo de mi carrera

¹²⁹⁶ Leca y sus colegas no llegan a afirmar tanto. Pero sí sugieren que en el manejo de piedras podría hallarse un paso previo a la utilización de piedras como herramientas: Leca, Jean-Baptiste, Noelle Gunst, y M. Huffman. "Thirty years of stone handling tradition in Arashiyama macaques". op. cit.

¹²⁹⁷ *Ibíd.*

¹²⁹⁸ Con "monos" ("*monkeys*" en la conferencia en inglés), Shimabuku se refiere a los macacos. Primates que en japonés son llamados "*saru*", que también es el término utilizado para los monos en general, dado que los macacos son los únicos monos presentes en el archipiélago japonés.

artística. Por lo que incluso hoy no me importa tanto si no te interesa mucho mi trabajo. Quizás dentro de diez años puedas entender¹²⁹⁹.

Shimabuku recurre a esta anécdota de los inicios de su carrera como una manera de ilustrar que no importa que el público tenga o no la reacción que anticipas, que hay que hacer lo que uno quiere hacer, y dejar que el tiempo haga el resto (si es que lo hace). En cierto modo, sería como una reflexión adolescente (dada la naciente carrera del artista japonés), primeriza, acerca del arte y sus límites: a quién le concierne, a quién puede ser dirigido, cuáles deben ser sus intenciones... Pero al mismo tiempo, esta exposición¹³⁰⁰ muestra cómo el artista trata de salir al paso de lo que interpreta como las preferencias artísticas y estéticas de uno de los macacos, cómo fracasa y lo que este fracaso le aporta. Un fracaso debido al desinterés de los macacos hacia su propuesta; puede que motivado por esa desconfianza ante lo novedoso, ante lo extraño o ajeno. Pero quizás también por el hecho de que sus preferencias y su cultura, como grupo, estaban más sintonizadas con la utilización de piedras normales y corrientes que con la ocasional fijación de uno de ellos por las cosas brillantes. Comportamiento, este último, que el mismo Shimabuku (aleccionado por los cuidadores) define como minoritario, y que se apresura a comparar con el, a su vez minoritario (y en bastantes ocasiones, también elitista), arte contemporáneo humano.

En realidad, Shimabuku había intentado dar un salto demasiado grande (y rápido), partiendo de una base muy pequeña. Como si de los indicios de un comportamiento peculiar por parte de uno de los macacos, hubiera pretendido crear una nueva tradición cultural de un día para otro. Al comparar esto con la tradición del manejo de piedras (iniciada por una única hembra de macaco, y después asumida poco a poco por el resto), se comprueba como este último es un proceso más lento y gradual, en el que entrarían en juego múltiples factores. Como, por ejemplo, la disponibilidad continuada de piedras frente a la escasez relativa de objetos brillantes. Lo que abriría muchas posibilidades respecto a lo que se puede hacer con las primeras, y no

¹²⁹⁹ “Lecture Shimabuku 16 10 2014”. *LectureVFOZhdK*. <https://www.youtube.com/watch?v=-BhPBeSmkN4> Último acceso 23 de marzo de 2015. Traducción de la autora.

¹³⁰⁰ Podría haber reseñado esta exposición en el segundo capítulo, pero finalmente se quedó fuera. Entonces apenas tenía información, y sólo desde fecha reciente existe el vídeo de la conferencia en la que Shimabuku habla brevemente de la obra.

tanto con los segundos¹³⁰¹. En definitiva, Shimabuku buscaba algo que ya estaba allí, delante de sus ojos, en las piedras desperdigadas y en montoncitos, en los juegos de los macacos con ellas. Pero que, condicionado por sus proyecciones y expectativas, no habría sabido ver. Un poco como si él mismo hubiera sido deslumbrado por el brillo, real y fabuloso, de los otros objetos, frente al acabado mate y anodino de las piedras¹³⁰².

Tras abordar el caso de estos macacos, y su dedicación a jugar, explorar, combinar, y componer con piedras; querría finalizar esta tesis con unos pájaros que serían considerados maestros en cuanto a la selección y composición con un gran número de objetos distintos. Pero antes quisiera detenerme brevemente en otros casos interesantes de animales que seleccionan, acumulan y a veces incluso ofrendan diversos tipos de objetos que les atraen. Unos de los más reconocidos serían los córvidos, con las urracas como destacadas representantes en las tradiciones populares. Un ejemplo de lo cual sería la ópera de Rossini *La gazza ladra* (la urraca ladrona), en la que el ave roba una cuchara de plata y la lleva a su nido; suceso que a punto está de costarle la vida a la inocente protagonista. La realidad es algo más anodina y no existe constancia de que haya ocurrido algo así. De hecho, un estudio reciente incluso afirma que la atracción de las urracas por objetos brillantes sería más bien un mito amplificado por la tradición popular, que habría inflado anécdotas de urracas vistas interactuando con objetos brillantes. Probablemente, un acontecimiento menos común que otros, pero más llamativo para los seres humanos¹³⁰³. Sin embargo, en el estudio no se menciona el hecho de que sí que se han encontrado objetos curiosos (algunos de ellos brillantes) en el interior de nidos de urracas. Un ejemplo sería el nido que se conserva en el Hunterian Museum de Glasgow. En su interior y a su alrededor, mezclados con el barro y las ramitas, se observarían fragmentos de alambre, pedazos de metal e incluso antiguas perchas para colgar abrigos. Algunas de estas

¹³⁰¹ Diría que lo poco que se puede hacer con unos cuantos objetos brillantes es atesorarlos, como reconocimiento de su vistosidad y escasez. Pero esto pierde rápidamente el sentido si no se dispone de un sitio propio para ello, como un nido. Porque para un macaco no parece factible llevar encima sus tesoros.

¹³⁰² Ignoramos lo que habría pasado si Shimabuku se hubiera fijado en las piedras, e intervenido en esta tradición cultural de los macacos. Si se hubiera producido alguna influencia permanente, o qué hubieran opinado los científicos de ello.

¹³⁰³ La urracas del estudio, en libertad y cautividad, fueron expuestas a varios tipos de objetos. La conclusión fue que las urracas mostraban recelo por los nuevos objetos, brillantes o no. Las conclusiones me parecen algo precipitadas, teniendo en cuenta cosas como el nido conservado en el Hunterian Museum, y el papel representado por la cultura también en estos pájaros. Además de la necesidad de tiempo para que los pájaros se acostumbren a los objetos: Shephard, Toni. V.; Stephen Edmund Gillam Lea, y N. Hempel de Ibarra. “‘The thieving magpie’? No evidence for attraction to shiny objects”. *Animal cognition* (2015): 1-5.

piezas podrían tener una función estructural, pero también se destacan por su aspecto y su brillo.

En cualquier caso, sí parece que este tipo de acciones por parte de las urracas no serían tan comunes ni estarían extendidas como la tradición popular parece sugerir. Pero tampoco creo que deban descartarse por completo, aunque resultaran ser algo más minoritarias. Como la atracción por las cosas brillantes detectada por los cuidadores de los macacos de Arashiyama en alguno de los primates. Sobre todo teniendo en cuenta la elevada inteligencia de estos pájaros, y el papel que la cultura representaría en relación con sus comportamientos. Algo que podría favorecer la difusión y el aumento de la frecuencia de comportamientos de este tipo en determinadas zonas o contextos, que no obstante no fueran constatados en otras regiones con otras condiciones y tradiciones culturales, humanas y no humanas¹³⁰⁴. Podría darse el caso de que la urracas presentaran esas preferencias estéticas (u otras), pero optaran por no ponerlas en práctica de forma habitual, por no llevar objetos a sus nidos por prevención, desconfianza ante la novedad u otros motivos. Sería interesante considerar, en relación con esto, los experimentos realizados por Rensch para poner a prueba las preferencias estéticas de varias especies, incluidas las de un cuervo.

También resulta relevante señalar que De Waal ha especulado acerca de la posibilidad de que esta peculiaridad de las urracas esté relacionada con su inteligencia. Y en particular, con su comprobada capacidad de reconocerse a sí mismas en un espejo¹³⁰⁵. Lo que quizás estaría relacionado con otras capacidades, como poder ponerse en el lugar de otros y anticipar sus intenciones. Según insinúa el primatólogo, algunas de las interacciones de estas aves con objetos brillantes podrían derivarse de esto, y estar causadas por una curiosidad o interés debida al hecho de ver su reflejo en estas superficies¹³⁰⁶. Pero, al igual que sucedía con los macacos de Arashiyama, no deberíamos dejarnos cegar por el brillo. Y quizás, en la misma línea, deberíamos abrir un poco el panorama para no pasar por

¹³⁰⁴ Una mañana de verano me despertaron unos ruidos en mi cuarto. Me desperté e incorporé levemente para encontrarme cara a cara con una urraca subida a mi impresora, junto a mi cama. Nos quedamos mirándonos un instante hasta que salió volando. Mi experiencia es que en esa época, grupos de urracas jóvenes nacidas ese mismo año forman algo así como bandas y se convierten en el “terror” del vecindario, acechando los recipientes de comida de los perros, y curioseando todo lo que les llama la atención. Quizás en esta etapa son más propensas a explorar objetos y entornos desconocidos y/o peligrosos.

¹³⁰⁵ Prior, Helmut, Ariane Schwarz, y Onur Güntürkün. “Mirror-induced behavior in the magpie (*Pica pica*): evidence of self-recognition”. *PLoS Biol* 6.8 (2008): e202.

¹³⁰⁶ De Waal, Frans. “The thief in the mirror”. *PLoS biology* 6.8 (2008): e201.

alto todos los posibles objetos que las urracas y otros córvidos, seleccionan, recogen, y/o guardan por simple gusto. O incluso regalan.

Porque esto último es lo que harían algunos cuervos con la niña Gabi Mann y su hermano pequeño, en Seattle. Los dos niños y su madre habrían forjado una relación estrecha con los cuervos del vecindario¹³⁰⁷. En un principio, las aves seguían a la pequeña para ver si podían hacerse con los trozos de comida que ésta dejaba caer. Hasta que Gabi se dio cuenta y empezó a compartir su comida con ellos de forma altruista. En 2013 la familia empezó a dar de comer a los cuervos en su jardín todas las mañanas, llenando recipientes con cacahuètes y agua y arrojando comida de perro al suelo, mientras las aves esperaban impacientes sobre los cables de teléfono y los árboles, y volaban por encima de sus cabezas¹³⁰⁸. Poco después, empezaron a aparecer los regalos:

Los cuervos limpiaban el comedero de cacahuètes, y dejaban relucientes baratijas en la bandeja vacía; un pendiente, una bisagra, una roca pulida. No había un patrón. Los regalos aparecían esporádicamente – cualquier cosa brillante y lo suficientemente pequeña como para caber en la boca de un cuervo¹³⁰⁹.

Estos pequeños gestos se pueden interpretar de diversas maneras, pero no resulta descabellado considerarlos como tales regalos, u ofrendas. Como una versión algo diferente del cortejo habitual en algunos pájaros, durante el que se ofrece comida con la que alimentar a la pareja. Y como veremos, existen otras especies que también ofrecen otros objetos, además de comida. Como regalos u ofrendas, los objetos encarnan un mensaje, un intento de comunicación; la expresión, quizás, de un vínculo o de un sentimiento mediante el que se comparten las preferencias e intereses propios. De hecho, el experto John Marzluff afirma que es frecuente que los cuervos y las personas establezcan relaciones en las que hay comunicación y entendimiento por ambas partes. Así como intercambio de regalos considerados valiosos por los pájaros, aunque a veces se trate de ratones muertos¹³¹⁰.

Poco a poco, Gabi habría ido recopilando los tesoros que le dejaban los cuervos, y configurando una variada y fascinante colección

¹³⁰⁷ Sewall, Katy. “The girl who gets gifts from birds”. *BBC News*, 25 de febrero de 2015.

¹³⁰⁸ <http://www.bbc.com/news/magazine-31604026> Último acceso 24 de marzo de 2015.

¹³⁰⁹ ¹³⁰⁸ *Ibíd.* En el enlace se puede ver un fragmento de vídeo que muestra el final de este proceso.

¹³¹⁰ *Ibíd.* Traducción de la autora.

¹³¹⁰ *Ibíd.* Otras especies también hacen regalos durante el cortejo. Los delfines ofrecen algas a sus potenciales parejas, que juegan con ellas, casi como si se las “pusieran”. Curiosamente, se ha visto a algunos delfines llevar esponjas de mar encima, como si fueran sombreros.

seleccionada por las aves. Un archivo de sus preferencias y un testimonio de la relación establecida entre pájaros y humanos:

Dentro de la caja hay filas de pequeños objetos en bolsas de plástico transparente. Una de las etiquetas dice: "Tabla negra junto a comedero. 2:30 p.m. 09 Nov 2014". Dentro hay una bombilla rota. Otra bolsa contiene pequeños trozos de cristal marrón, suavemente desgastados por el mar. "Cristal color cerveza", como Gabi lo describe.

Cada artículo está envuelto y categorizado individualmente. Gabi saca una cremallera negra de una bolsa etiquetada y la levanta. "Lo guardamos en condiciones tan buenas como podemos", dice, antes de explicar que este objeto es uno de sus favoritos.

Hay una bola de plata en miniatura, un botón negro, un clip para papel azul, una cuenta amarilla, un trozo negro y desvaído de espuma, una pieza de Lego azul, y la lista sigue. Muchos de ellos están rayados y sucios. Es un extraño surtido de objetos como para que los atesore una niña pequeña, pero para Gabi estas cosas son más valiosas que el oro¹³¹¹.

En una fotografía que acompaña a la noticia que dio a conocer el caso **[Fig. 488]**, se ve una parte de la colección, ordenada en tres registros y agrupada por formas y/o categorías. Algunos de los artículos son los ya mencionados, y además muchos otros: fragmentos de cristal, abalorios, arandelas, enganches, alambres con forma, tornillos, botones, pendientes, trozos de plástico, un hueso, piedrecitas, un pequeño bote de pegamento... Se trata de una mezcla de objetos artificiales y naturales, en la que predominan los primeros. Hay mucha variación, pero se detectan ciertas tendencias, o rasgos más frecuentes, que nos hablarían de una serie de principios que podrían subyacer a la selección¹³¹². De nuevo, el brillo, y asimismo las transparencias, la regularidad, la simetría, las partes articuladas entre sí, las formas circulares o redondeadas, unas cuantas superficies suaves y pulidas, algo de color... Rasgos que, en parte y en líneas muy generales, parecen resonar con las cualidades de la belleza tal y como fueron enunciadas en el siglo XVIII por Edmund Burke, en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*:

En conjunto, las cualidades de la belleza, en cuanto a cualidades meramente sensibles, son las siguientes: Primero, ser comparativamente pequeña. Segundo, ser suave, Tercero, tener variedad en la dirección de las partes; pero, cuarto, tener esas partes no angulares, sino como si estuvieran fundidas unas con

¹³¹¹ *Ibíd.*

¹³¹² También hay que tener en cuenta que a la selección ha podido contribuir el criterio humano. Bien porque se hayan filtrado los objetos fotografiados, bien porque de entrada se tienda a recoger y considerar regalos de los cuervos cierto tipo de objetos mientras se descartan otros más comunes o naturales que pueden pasar desapercibidos. Respecto al primer punto, sí parece que los objetos de la imagen son representativos de la colección, como se intuye en otra fotografía de la caja que aparece en la noticia. *Ibíd.*

otras. Quinto, ser de un marco delicado, sin ninguna apariencia o fortaleza destacable. Sexto, ser sus colores claros y brillantes, pero no demasiado fuertes y deslumbrantes. Séptimo, o si tuviera algún color deslumbrante, que esté diversificado con otros. Estas son, según creo, las propiedades de las cuales depende la belleza; propiedades que operan por naturaleza, que son menos susceptibles de ser alteradas por capricho, o confundidas por una diversidad de gustos, que cualquier otra¹³¹³.

Si estos indicios se suman a lo que ya hemos comentado con respecto a la simetría y otras cuestiones, vuelven a sugerir la existencia de una cierta continuidad o convergencia entre los fundamentos de nuestras preferencias estéticas básicas y los de algunos otros animales. Pero esto sería con respecto a lo bello, y siguiendo a Burke, ¿qué sucedería con lo sublime? Para el filósofo, la fuente de lo sublime sería cualquier cosa que "excite las ideas de dolor y peligro, es decir, cualquier cosa que sea del algún modo terrible, o verse sobre objetos terribles, u opere en una manera análoga al terror ¹³¹⁴". Lo cual, en principio parece alejar la posibilidad de que otros animales disfruten con fenómenos que los paralizan de terror, como las luces del coche que puede atropellarles y que se acerca por la carretera. O que los contemplen y se recreen en ellos de alguna manera. Sin embargo, cuando Burke va desarrollando sus ideas, sí surgen algunos paralelismos con comportamientos observados en otras especies.

Con respecto a la luz, por ejemplo, Burke afirma que es una cosa "demasiado común como para provocar una fuerte impresión en la mente, y sin una impresión fuerte en la mente nada puede ser sublime". Sin embargo, una luz "como la del sol, ejercida inmediatamente sobre el ojo, dado que domina al sentido, es una idea muy grande¹³¹⁵". En esta línea, Adrian Kortland ha descrito cómo un chimpancé habría permanecido inmóvil durante quince minutos, contemplando un atardecer, hasta que la oscuridad le obligó a retirarse¹³¹⁶. Asimismo, Goodall se ha referido en varias ocasiones a los atardeceres que habría compartido con los chimpancés. Tal y como apunta Rothenberg, tampoco se deberían pasar por alto las reacciones que el amanecer suscita en

¹³¹³ Burke, Edmund. *On the Sublime and Beautiful*. (Nueva York: P.F. Collier & Son, 1909–14).

Disponible en: www.bartleby.com/24/2/. Último acceso 24 de marzo de 2015. Traducción de la autora.

¹³¹⁴ *Ibíd.*

¹³¹⁵ *Ibíd.*

¹³¹⁶ Kortlandt, Adriaan. "Chimpanzees in the wild". *Scientific American* 206 (1962): 128. Extraigo la mayoría de los casos referidos a chimpancés de un artículo centrado en examinar las evidencias relativas a la existencia de una religión o sentimiento de espiritualidad en ellos. Texto que contiene un apartado centrado en el asombro producido por los fenómenos naturales, así como otros dedicados a las reacciones frente al nacimiento y a la muerte: Harrod, James B. "The Case for Chimpanzee Religion". *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture* 8.1 (2014): 8-45.

algunas aves, que rompen a cantar en coro con los primeros rayos de sol. Y en un evento menos frecuente y estudiado, en el centro de investigación de primates de Yerkes se monitorizaron las reacciones de un grupo de chimpancés al eclipse anular que se produjo en 1984. Durante el cual un número considerable de simios treparon a lo alto de la estructura localizada en el interior del recinto, y empezaron a mirar hacia lo alto, hacia la confluencia del sol y la luna¹³¹⁷.

De manera similar, hay otros ejemplos de comportamiento de algunas especies que encajarían con la manera en la que Burke se refiere a lo sublime; en cuanto a su vinculación con nociones como el poder, la inmensidad, el infinito, o incluso el peligro. Respecto a lo primero, habría que mencionar las conocidas como danzas de la lluvia de los chimpancés, que con frecuencia serían desencadenadas por un rayo, una súbita ráfaga de viento, o por una lluvia torrencial en sí misma¹³¹⁸. Durante dichas danzas, los chimpancés o bien cargan contra los árboles y el entorno, sin dirigir sus demostraciones a nadie en concreto; o bien permanecen inmóviles, en una actitud que supondría una desviación de su comportamiento habitual. Algo parecido sucedería con las cascadas, que provocarían reacciones parecidas por su parte¹³¹⁹. Un fenómeno similar, también relacionado con el agua, habría sido observado por Barbara Smuts en un grupo de babuinos. Quienes durante un corto periodo de tiempo se pararon y situaron en la orilla de una charca, permaneciendo inmóviles y silenciosos, como ensimismados en la contemplación de la superficie del agua¹³²⁰.

Otra idea o noción que es destacada por Burke, y que estaría relacionada con dimensiones como la inmensidad o el infinito, sería la de la muerte. Existen bastantes descripciones que detallan los significativos comportamientos de los chimpancés ante la muerte de un miembro de su grupo; desde gritos característicos al silencio más absoluto, la custodia del cuerpo del fallecido o su acicalamiento¹³²¹. Pero, en relación con esto, quizás uno de los comportamientos más llamativos sería el de los elefantes africanos, a quienes se ha visto detenerse a explorar y acariciar en grupo, con sus trompas, los huesos de un congénere difunto¹³²². Situación en la que prestarían una especial atención al cráneo y colmillos frente a la despertada por otros

¹³¹⁷ Branch, Jane E., y Deborah A. Gust. "Effect of solar eclipse on the behavior of a captive group of chimpanzees (*Pan troglodytes*)". *American Journal of Primatology* 11.4 (1986): 67-373.

¹³¹⁸ Harrod, James B. "The Case for Chimpanzee Religion". op cit.

¹³¹⁹ Similares reacciones se darían en el caso del fuego, y en una ocasión, se habría observado la reacción de un grupo de chimpancés ante un terremoto. *Ibíd.*

¹³²⁰ Smuts, Barbara. "Encounters with animal minds". op. cit.

¹³²¹ Harrod, James B. "The Case for Chimpanzee Religion". op cit.

¹³²² Comportamiento que seguramente ha originado la leyenda de los cementerios de elefantes.

huesos¹³²³. Por último, es posible que el comportamiento más próximo a la manera en la que Burke teoriza sobre lo sublime, dada la estrecha asociación que vería entre este concepto y el terror, sea la reacción que en algunos casos se ha observado en los chimpancés con respecto a las serpientes. En Gombe, los simios formaban un círculo alrededor del reptil, con expresiones de miedo y curiosidad, contacto físico entre ellos e intercambio de miradas. Una vez se iba disipando el interés, los chimpancés se dispersaban, con algún que otro rezagado rezongando incluso media hora después, como si le costara apartarse de la contemplación del terrorífico espectáculo¹³²⁴.

Pero regresemos al hilo principal de mi argumento. Hasta aquí, he abordado las preferencias estéticas tal y como se manifiestan en otros animales, la manera en la que se expresan en tareas de composición y selección con diversos tipos de elementos, o en la materialización de un determinado vínculo o mensaje. Un poco antes me había referido a la arquitectura animal, y en el tercer capítulo me extendí sobre la cuestión de los cantos de los pájaros, sus imitaciones del habla y de otros sonidos. Pues bien, existe una familia de aves que se destaca en todos estos dominios. Hasta el punto de que algunos de sus integrantes son considerados como los máximos representantes no humanos de algunos de ellos. No sería otra que la familia *Ptilonorhynchidae*, las aves conocidas como capulíeros, o también como pájaros pergoleros, jardineros o glorieta, (en inglés, *bowerbirds*). Una familia cuyas especies estarían repartidas entre Australia y Papúa/Nueva Guinea¹³²⁵.

Desde su descubrimiento, y la popularización de sus construcciones en el siglo XIX, estas aves habrían cautivado la imaginación tanto de los científicos como del público en general. No sólo construían increíbles y variadas estructuras que se asemejaban a pabellones de jardín, sino que también las decoraban con una amplia selección de objetos que a veces se podían contar por miles, y que ordenaban y disponían en función de sus colores, formas, y otras características. Así que resulta habitual que los pergoleros sean unos

¹³²³ McComb, Karen, Lucy Baker, y Cynthia Moss. "African elephants show high levels of interest in the skulls and ivory of their own species". *Biology Letters* 2.1 (2006): 26-28.

¹³²⁴ Harrod, James B. "The Case for Chimpanzee Religion". op cit. Harrod saca el episodio de un texto en línea de Bill Wallauer que no he podido encontrar.

¹³²⁵ Para hablar de esta familia de aves me baso sobre todo en dos volúmenes, uno más centrado en la biología de estas aves, y otro que también trata aspectos culturales, artísticos e históricos en relación con ellos. Respectivamente, serían: Frith, Clifford B., Dawn W. Frith, y Eustace Barnes. *Bowerbirds*. (Oxford University Press, 2004); Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. (Queensland: Frith & Frith, 2008). A no ser que especifique lo contrario, la información de esta sección esta extraída de ambos volúmenes.

de los invitados estrella cuando se discuten temas como las preferencias estéticas o las capacidades artísticas o proto-artísticas de otras especies animales. De lo cual serían ejemplos el ya mencionado texto de Sebeok acerca de las prefiguraciones del arte, quien a su vez se habría referido a las declaraciones de Frisch en su volumen de arquitectura animal. Frisch se pregunta a sí mismo acerca de lo que sucede en la mente de un pájaro pergolero cuando construye y decora su pérgola, algo a lo que afirma no poder contestar. Pero continúa diciendo que su convicción sería que, en estas aves, y al igual que en los chimpancés, se hallarían "no sólo un discernimiento de las consecuencias de sus acciones sino también evidencia de sentimientos estéticos"¹³²⁶.

El mismo Darwin habría escrito acerca de los pergoleros (y otras aves) en relación con el sentido de la belleza, y la continuidad de éste entre los seres humanos y el resto de animales:

Sentido de la Belleza.- Este sentido ha sido declarado como peculiar del hombre. Pero cuando contemplamos a los pájaros macho exhibir elaboradamente sus plumas y espléndidos colores ante las hembras, mientras otros pájaros no decorados de este modo no hacen dicha exhibición, es imposible dudar que las hembras admiran la belleza de sus compañeros masculinos. Dado que las mujeres en todas partes se adornan con estas plumas, la belleza de tales ornamentos no se puede cuestionar. Los pájaros pergoleros, al ornamentar con gusto sus pasajes de juegos con objetos de alegres colores, tal y como hacen algunos colibríes con sus nidos, ofrecen una evidencia adicional de que poseen un sentido de la belleza. Asimismo sucede con las canciones de los pájaros, los dulces compases vertidos por los machos durante la estación del amor son ciertamente admirados por las hembras, de lo cual en lo sucesivo se proporcionarán hechos que lo prueban. Si las aves hembra hubieran sido incapaces de apreciar los bellos colores, los ornamentos, y las voces de sus compañeros masculinos, todo el empeño y la ansiedad mostrada por ellos al exhibir sus encantos ante las hembras habría sido en vano; y esto es imposible de admitir. Por qué ciertos colores brillantes y ciertos sonidos deben excitar placer, cuando están en armonía, no puede, presumo, ser explicado en mayor medida que por qué ciertos sabores y fragancias son agradables; pero ciertamente, los mismos colores y los mismos sonidos son admirados por nosotros y por muchos de los animales inferiores¹³²⁷.

Darwin, pues, considera a los pergoleros como un caso destacado en relación con su sentido de la belleza. Pero no serían tan diferentes o alejados de otras especies de aves, que también apreciarían la belleza de los cantos y de los colores de las plumas,

¹³²⁶ Von Frisch, Karl, y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. op. cit., 244.

¹³²⁷ Darwin, Charles R. *The descent of man, and selection in relation to sex*. Vol. 1. (Londres: John Murray, 1871): 63-64. Disponible en: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=1&itemID=F937.1&viewtype=text> Último acceso 27 de marzo de 2015. Traducción de la autora.

con las que también se adornarían algunas mujeres (y caballeros). El contexto histórico y cultural desde el cual escribe Darwin es relevante. Las pérgolas construidas por los machos de estas especies acababan de ser descubiertas por los exploradores occidentales, y sus descripciones habían llegado a la capital del imperio británico a través de los relatos de personajes como el Capitán John Lort Stokes (quien sirvió durante años en el HMS Beagle y compartió camarote con Darwin), el naturalista Odoardo Beccari, o el ornitólogo John Gould, que fue quien le dio el nombre común tanto a estos pájaros como a sus arquitecturas¹³²⁸.

De hecho, el descubrimiento de las primeras especies conocidas de la familia *Ptilonorhynchidae* tuvo lugar por el interés comercial de las llamativas plumas de las aves del paraíso, que llevaban siglos siendo usadas como adorno. De modo que las primeras especies descritas se caracterizaban también por un plumaje vivo, se creían estrechamente emparentadas con las aves del paraíso (percepción que se terminaría por demostrar errónea), y hasta décadas más tarde no se empezaría a prestar atención a las construcciones que eran erigidas por los machos. De hecho, tanto el Capitán Stokes como Beccari, al contemplar las pérgolas, creyeron hallarse ante conjuntos concebidos y elaborados por adultos de las tribus locales, con el fin de divertir a sus hijos. Al segundo le costó aceptar la palabra de los nativos, que insistían y le aseguraban que quienes se hallaban detrás de la elaboración de las pérgolas y de la compilación de los contenidos que se exhibían en ellas no eran sino unos meros pájaros.

En total, y según los conocimientos actuales, existen veinte especies de pájaros incluidas dentro de la familia *Ptilonorhynchidae*¹³²⁹ (agrupadas en ocho géneros). De entre esas especies, tres son monógamas y sus machos contribuyen a criar a las crías, y no construyen pérgolas. De las diecisiete restantes, en una los machos despejan un área de unos dos por cuatro metros para el ritual de cortejo, con un tronco o árbol joven en ella. Área en la que disponen hojas (hasta 180) con el envés hacia arriba, para lograr un mayor contraste entre el tono claro de esta cara y el más oscuro del suelo. Como en la mayoría de otros casos, el árbol representaría un papel importante durante el ritual, dado que el macho puede esconderse

¹³²⁸ Gould, con el término “*bower*” quería referirse a la naturaleza curvada de estas estructuras, y asimismo, probablemente también estaba influido por la asociación del cortejo de las aves con el que solía tener lugar entre las parejas humanas en las pérgolas y rincones de los jardines. A veces he visto usar el término “enramadas” para traducir “*bowers*”, pero me parece más apropiado y descriptivo el de “pérgolas”.

¹³²⁹ El nombre se deriva del hecho de que estas especies tienen el pico parcialmente recubierto de plumas.

detrás, y aparecer de improvviso delante de la hembra. En las otras dieciséis especies de pergoleros, todos los machos construyen pérgolas. Con una tipología concreta asociada con cada especie, aunque con variaciones significativas que comentaré más adelante.

Habría dos tipos principales de pérgola, uno desarrollado alrededor de un determinado punto o puntos, y otro con un eje más longitudinal:

Hay dos tipos estructurales básicos de pérgola - los palos de mayo del grupo de los jardineros-archbold-dorados, y las avenidas de los del grupo de pergoleros de seda-satinados-grises¹³³⁰. Los constructores de palos de mayo¹³³¹ acumulan innumerables tallos de orquídea o palos y los apilan alrededor de un árbol joven vertical o tronco de helecho arbóreo, o sobre perchas horizontales. Por debajo del palo de mayo o perchas de la pérgola se dispone el "tapiz" de la pérgola, hecho con musgos, raicillas, o frondas de helecho, excepto en el pergolero dorado [*Golden bowerbird*]. Este tapiz es decorado con montones de artículos específicos [...]. Las pérgolas de las especies que construyen palos de mayo- los jardineros, los de Archbold y los dorados- son individualmente más variables en tamaño, diseño, y materiales. Las pérgolas de palo de mayo varían dentro de las cuatro especies de los pergoleros jardineros¹³³² [Figs. 489, 490].

Estas pérgolas con un eje central¹³³³ tomarían la forma de una torre o torres de palitos, o de un poste central rodeado por una plataforma circular con los bordes elevados. O incluso de un pabellón con entrada o entradas en arco, levantado con un apoyo en el tronco o árbol central. Por su parte, la otra tipología básica mencionada, más longitudinal, tomaría la forma de una avenida:

El tipo de pérgola de avenida consiste en dos paredes de palos o tallos de hierba colocados en paralelo y de manera casi vertical dentro de un tapiz de base de palos o hierbas dispuesto sobre el suelo, como es típico del pergolero satinado [*satin bowerbird*]. Las pérgolas de los pergoleros de seda son avenidas pequeñas, frágiles, y escasamente decoradas mientras que las de los satinados, moteados y grandes [*Satin, Spotted, Great*] son progresivamente más grandes, más recias y más decoradas, respectivamente¹³³⁴. [Figs. 491, 492].

Estas construcciones caracterizan a los pergoleros, y los distinguen de las demás aves; y como tales, reciben una mayor atención que sus demás actividades. Sin embargo, estas aves son también

¹³³⁰ Esos nombres aluden a la manera en la que se conoce comúnmente a los diferentes géneros en los que se agrupan las dieciséis especies de pergoleros restantes.

¹³³¹ El término es "maypole", y alude a los postes en torno a los que se celebran bailes primaverales con flores y cintas que van entretejiéndose a su alrededor en función de los movimientos de los bailarines.

¹³³² Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit., 73 y 75. Traducción de la autora.

¹³³³ O ejes, puesto que hay casos en los que existe más de una torre de palitos.

¹³³⁴ Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit., 73 y 75.

excelentes cantantes e imitadores: de los cantos de otros pájaros, de las llamadas de otros animales, de sus propios sonidos (aleteos, rozar de plumas), de los rumores de la naturaleza (el crujir de la hojarasca, el chapoteo del agua). Incluso del habla humana, o de sonidos mecánicos como alarmas, coches, motores o sierras de cadena. Asimismo, los machos de muchas de las especies presentan coloridos patrones de plumas en el cuerpo, o crestas de brillantes colores. Unas plumas que utilizan para llamar la atención de la hembra durante el ritual del cortejo. Durante el cual, por lo general, se muestran y se esconden en alternancia, con marcados movimientos propios de cada especie, acompañados de un amplio repertorio de cantos y de imitaciones. Su mayor peculiaridad, pues, con respecto a otras aves reside en el escenario erigido para enmarcar todo el cortejo, en el que se presta atención tanto a la composición general (estructura, organización de las decoraciones, orientación y manchas de luz) como a los aspectos, por así llamarlos, interactivos; como la presencia de un árbol o eje central detrás del cual el macho pueda esconderse para después volver a hacer, o una avenida que pueda ser recorrida por la hembra. Y es que aunque otros pájaros también hacen gala de sofisticados sistemas para construir nidos, para tejerlos con hojas y fibras, para moldearlos con barro; las pérgolas no son nidos. A pesar de que exista algo de confusión al respecto, las pérgolas no se utilizan para criar, poner los huevos, refugiarse o proteger a los polluelos. Se trata de estructuras en cierta medida superfluas¹³³⁵, que no estarían vinculadas a la supervivencia inmediata de los pájaros, que no estarían relacionados con su alimentación ni con su protección (más bien lo contrario). Aunque sí con una fase específica de su proceso de reproducción.

En cuanto a esto, cobran sentido las apreciaciones que, como vimos, realizaba Welsch con respecto a la selección sexual; tal y como ésta habría sido promulgada por Darwin. Los machos de pergolero se esforzarían durante meses por llamar la atención de las hembras, y durante ese periodo, atraerían a otros muchos curiosos. Curiosos que podían convertirse en una amenaza y poner en peligro su supervivencia. Seres humanos incluidos, que en ocasiones habrían utilizado las difíciles de ignorar y llamativas pérgolas como reclamo para hacerse con ejemplares de las aves, cazándolas en sus propios territorios. Por

¹³³⁵ Obviamente, las pérgolas también son importantes. Trato de hacer una distinción entre lo que estaría relacionado con la supervivencia inmediata de las aves, lo que les permitiría vivir día a día; y lo que representaría otro tipo de papeles, incluso a costa de ciertos riesgos para lo anterior. Una manera clara de decirlo es que no creo que una pérgola más rudimentaria o deficiente impida la reproducción. Pero las consecuencias de los fallos en cuanto a alimentación o protección serían seguramente más determinantes.

contraste, los plumajes de las hembras de la mayoría de especies se confunden con el entorno, y los nidos de verdad son pequeños y discretos, y se hallan escondidos entre la maleza para que la presencia de los pollos pase desapercibida; aumentando de este modo las posibilidades de salir adelante de la nueva generación. La discreción de los nidos alcanzaría tal punto que los de unas cuantas especies no habrían podido ser observados; ni siquiera a estas alturas, tras décadas de trabajo de campo.

Al producirse esa separación entre algunos aspectos más esenciales y críticos de la supervivencia, y otros que admitirían un mayor margen y flexibilidad de acción; se habría producido un florecimiento de la exuberancia. Entendida en el sentido definido por Bagemihl, como un exceso de energía vinculado a lo sensual que se manifestaría en relación con el cortejo, y moldeado por las preferencias estéticas tanto de los machos de pergolero como de las hembras. Y además, alimentado por la abundancia de comida propia del periodo durante el que las pérgolas serían mantenidas frescas e impolutas por sus ocupantes. Por lo general, entre los meses de agosto-septiembre hasta enero, justo antes del comienzo de la estación lluviosa. De hecho, en esta época habría comida suficiente como para consumir, que en muchos casos se guardaría en escondites próximos a la pérgola ¹³³⁶. Y también comida, y otros muchos objetos, sólo para exhibir; que nunca serían ingeridos. Objetos cuya única función sería decorativa, y que de ser necesario (como en el caso de flores, hojas y frutos), serían reemplazados por otros nuevos una vez que su aspecto comenzara a decaer.

Para todo esto, reitero, resultarían fundamentales y determinantes las preferencias estéticas de las aves, machos y hembras. Las de los machos, para erigir las estructuras en los lugares escogidos, y en ocasiones, incluso pintarlas. Así como seleccionar, recoger y acumular los objetos que van a figurar en ellas, y componer un conjunto apropiado con dichos objetos. Para ello habrían de decidir dónde colocarlos en función de sus colores, y cómo combinarlos unos con otros. Lo que requeriría una cuidadosa consideración, y un aprendizaje continuo. Con respecto a las preferencias de las hembras, serían éstas las que decidirían qué estructura y qué actuación les resultaba más convincente, más placentera en conjunto. Así, contribuirían a moldear año tras año los esfuerzos de los machos,

¹³³⁶ En relación con esto, se habría comprobado que el tiempo dedicado a las pérgolas, siempre considerable y con tendencia a alcanzar porcentajes superiores al 50%; sería mayor cuanto mayor fuera la disponibilidad de comida.

ejerciendo de este modo un exigente juicio o gusto que les llevaría años de experiencia perfeccionar. Conviene destacar que, tal y como apuntaba Welsch, en la biología actual habría cierta tendencia a mirar con sospecha cualquier teoría acerca de las pérgolas que se apoye en el placer o en las preferencias estéticas (y no pragmáticas) de las aves. Tendencia que enfatizaría aspectos como la compulsión, el esfuerzo, y la competitividad; frente al enfoque más lúdico y ligado a lo placentero sostenido por Darwin, en general más próximo a las interpretaciones populares del fenómeno:

Los primeros europeos que fueron testigos de las actividades de los pájaros pergoleros con frecuencia se referían a estas estructuras como lugares de juegos. La noción de los primeros naturalistas de que las pérgolas eran principalmente para la diversión de los pájaros persiste hoy en día en la mente de mucha gente. No es que se pueda negar categóricamente que los pergoleros puedan no disfrutar la visión de su pérgola y sus decoraciones. [...] incluso Charles Darwin no pudo resistirse a aludir a los pergoleros bajo el subtítulo *Sentido de la Belleza*. [...] Sabemos ahora que los pergoleros usan fundamentalmente sus pérgolas para cualquier cosa que no sea juego y diversión, y de hecho las usan para encuentros sexuales con hembras, y otros ferozmente competitivos con machos rivales.

Debido a su complejo comportamiento a los pergoleros siempre se los ha asociado con una elevada inteligencia y unas habilidades artísticas excepcionales, para unos animales tan humildes como unos pájaros. [...] Una visión académica es, sin embargo, que los pergoleros macho se comportan compulsivamente y sin un reconocimiento consciente de los resultados de su comportamiento, como en efecto hace mucha gente, pero esto no significa negar que los pergoleros puedan poseer un sentido estético mientras que no tengamos pruebas de ello¹³³⁷.

La impresión que me causa el pasaje anterior es la de un relato al que le habrían ido saliendo grietas, grietas que ya no podría ignorar; pero a pesar de las cuales trataría de mantener posiciones. Un relato construido, en origen, sobre una negación. A saber, y a grandes rasgos: "no, a pesar de lo que defendían Darwin y otros naturalistas, los pergoleros no experimentan placer estético, ni de ningún tipo". Su comportamiento, pues, se habría interpretado como compulsivo¹³³⁸, como mecánico y al servicio de una lógica adaptativa,

¹³³⁷ Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit., 139-40.

¹³³⁸ En relación con esto, resulta significativo el libro publicado por Alexander J. Marshall en 1954, en el que describe las actividades constructivas de los pergoleros como únicamente reguladas y dominadas por sus niveles hormonales y su instinto. Como si se tratara de máquinas gobernadas por unas cuantas variables, como los niveles de aceite y otros similares. La lectura de ese volumen, repleto de descripciones minuciosas de los tamaños de las gónadas diseccionadas, y con llamamientos a la necesidad de disparar y diseccionar muchos más ejemplares para comprender mejor su funcionamiento; resulta todo un contraste con respecto a los planteamientos actuales de la etología, y a los métodos que se emplean para estudiar la cognición de otros animales: Marshall, Alexander James. *Bower-birds: Their Displays and Breeding Cycles, a Preliminary Statement*. (Oxford: Clarendon Press, 1954).

competitiva e inmisericorde con la que se habría retratado a la selección natural. Pero las evidencias de que los demás animales también experimentan emociones, y actúan conforme a ellas, habrían contribuido a la aparición de las mencionadas grietas. Y con ello, al cuestionamiento de la explicación exclusivamente adaptativa y pragmática como la única posible. Un pergolero podía realizar sus pérgolas no sólo para reproducirse de la forma más eficaz, sino también porque la actividad, en sí misma, le resultara placentera. Y lo mismo podía suceder con los juicios y las elecciones de las hembras. Ambas explicaciones, la pragmática y la placentera, serían compatibles, y no se anularían mutuamente. Y tal y como había señalado Welsch en su artículo, no habría que perder de vista el margen o diferencia existente entre los indicadores de adaptación evolutiva y de buena salud, y las preferencias estéticas de las aves en sí mismas, que no tendrían por qué coincidir al milímetro. Y seguramente, no lo hagan; lo que volvería a poner en su sitio la agencia y las elecciones de las aves, y a devolverles su relevancia.

Por otra parte, otro de los elementos de ese relato que se va desmoronando sería una cierta condena a la frivolidad de lo inútil, de lo que no implique esfuerzo o trabajo, de todo aquello que no sea lucha o competición; de lo que no aporte, contribuya o avance en una dirección sensata y seria. Según esto, no correspondería que los pergoleros se diviertan o disfruten con lo que hacen. Deberían sufrir, dejarse las plumas en un combate a muerte por la supervivencia. En lugar de perder el tiempo, que después de todo es oro, con ocupaciones estéticamente placenteras. Es por ello que la tendencia es la de pintar lo que hacen los machos con tintes de fiera competición, como denodados e ingratos empeños. Retrato que nos cuesta conciliar con la escena protagonizada por un pergolero típico que, en la temporada correspondiente, pasa la mayor parte de las horas de luz cantando y ordenando sus "tesoros" en su pérgola y alrededores. Sin la necesidad de ganarse el pan con el sudor de su frente, como si dijéramos. En cierto modo, es como si al tratar de evitar una identificación con ese presunto pájaro hedonista, al intentar eludir la proyección y el antropomorfismo; se le estuviera dando la vuelta completa al argumento, como si fuera un guante. Y así, se volviera a caer en lo mismo por el lado contrario. Porque el pájaro en cuestión no tiene por qué ser un indolente casanova entregado por completo a sus placeres, aunque comúnmente tendamos a verlo así. Pero tampoco un trabajador incansable que haya de hacerse un hueco en una especie de equivalente al implacable mercado laboral capitalista, tal y como lo esboza el pasaje

citado con anterioridad. En el fondo, al insistir en exceso en aproximarle a lo segundo, es como si se lo estuviera disculpando de lo primero, de esa frívola e indolente vida. Y por lo tanto, admitiendo de este modo indirecto que algo de esa supuesta frivolidad placentera y estética sí que habría. Pero lo importante, como siempre, sería intentar tomar a estas aves en sus propios términos, y no en los nuestros. Sea para evitar dibujarlos meramente como donjuanes sin remedio, o como asépticos, fríos y calculadores hombres de negocios.

Otra cuestión interesante al respecto es cómo los términos de la discusión recaen una y otra vez en los machos, y en sus actividades. De manera que las hembras quedan al margen, aunque en realidad sean las que se ocupan en solitario de todo el proceso de cría. Lo que, quizás, debería tenerse también en cuenta para tomar en consideración las actividades de los machos.

Otro asunto llamativo sería el hecho de que los pergoleros tengan una capacidad cerebral mayor que otras especies de aves más o menos equivalentes, y que dicha capacidad aparezca ligada a las especies que construyen (y seleccionan) las pérgolas más complejas. Lo cual suele ser indicativo de una mayor inteligencia; necesaria tanto para diseñar, elaborar, y mantener esos complejos conjuntos como para evaluarlos comparativamente. De este modo, y de manera un tanto irónica, los nuevos hallazgos estarían dando la razón a las interpretaciones populares del comportamiento de estas aves, que desde el principio creían ver en ellas esa misma inteligencia. En lugar, por otra parte, de a los científicos que habrían negado todo eso y abogado por explicaciones más mecánicas, inconscientes y "compulsivas" para el proceder de los pájaros. Ahora, este último planteamiento se habría ido resquebrajando, y obligado a ir haciendo concesiones. Pero, como denota el fragmento antes citado, continuaría esgrimiendo la falta de pruebas definitivas para mantener algunas de sus posiciones. Posiciones que tampoco estarían respaldadas por pruebas. Así pues, todavía existiría una cierta resistencia o inercia que obstaculizaría el hecho de reconocer el peso de las evidencias que se van acumulando en el otro lado de la balanza.

Cierto, a los pergoleros ya no se les niega de entrada la posesión de inteligencia, o de preferencias estéticas; y sin embargo, las apuestas parecen continuar en otros números. Después de todo, se disculpa a Darwin por no haberse podido resistir a esta interpretación; se esgrime la coartada del antropomorfismo para negarla; se insiste en conceder algo más de crédito a las teorías que

abogan por la compulsión, y se mencionan ejemplos como el de la avispa excavadora para poner las cosas en perspectiva:

Debido a que muchas de las cosas que hacen los pájaros pergoleros se perciben como una reminiscencia de algunos comportamientos humanos, se les han atribuido una gran cantidad de cualidades de la humanidad, lo cual se denomina antropomorfismo. Incluso algunos científicos objetivos, habiendo trabajado con estos pájaros en el transcurso de sus investigaciones de campo a largo plazo, han llegado a considerarlos como capaces de expresión artística y de la transmisión cultural, la más rara de las cualidades animales. ¿Quién puede decir que están equivocados? Pero por otra parte, una consideración de las avispas excavadoras que cogen una piedra con sus bocas para utilizarla como herramienta con la que compactar la arena que oculta y protege la entrada de su nido, quizás ayude a poner la cuestión de la inteligencia animal en algo de perspectiva. Puesto que poca gente vería esto como un uso de herramientas habitual, o atribuiría a la avispa apreciación alguna de la futura función de sus esfuerzos¹³³⁹.

En conclusión, aunque la llamada a la precaución no esté nunca de más, se diría que en esta ocasión está sesgada, y más dirigida a unas interpretaciones que a otras. Así, el ejemplo de la avispa excavadora no parece ser aplicable al comportamiento complejo y flexible de unas aves que necesita de años de aprendizaje y de experiencia para desarrollarse y madurar.

En el caso de los machos constructores de pérgolas, el proceso de aprendizaje se prolongaría unos cinco años. Durante los cuales los machos conservarían su plumaje juvenil, más parecido al de las hembras. Lo que les permitiría acercarse a las estructuras y colecciones de los machos experimentados y tomar nota de ellas, sin ser inmediatamente expulsados por sus dueños. En esos años los machos jóvenes, bien en solitario o bien en grupos, practicarían sus habilidades levantando pérgolas rudimentarias (más deslavazadas, escasos objetos) cerca de las de otros machos, y fijándose en las de éstos. Actividad en la que irían mejorando progresivamente. Llegado el momento, concentrarían sus esfuerzos en un área determinada, y establecerían una pérgola definitiva (más resistente, más definida) en una de las localizaciones consideradas como tradicionales, en las que las laboriosas arquitecturas se sucederían temporada tras temporada. Y es que los emplazamientos más codiciados se mantendrían incluso décadas, al estar favorecidos por una determinadas condiciones de iluminación, vegetación circundante, etc., que sumados a otros factores enmarcarían de la manera adecuada tanto la pérgola en sí como la actuación del pájaro durante el cortejo. Dichos emplazamientos tradicionales serían

¹³³⁹ Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit., 140.

una constante año tras año, ocupados por el mismo macho o por un sucesor. De modo que su localización sería conocida y recordada por las hembras. E incluso por los humanos de los alrededores.

Sin embargo, el proceso de aprendizaje no se detiene cuando el macho erige su primera pérgola definitiva. Pues los machos continuarían mejorando sus técnicas tanto en cuanto a la construcción en sí misma como a su decoración, o al repertorio de sus cantos e imitaciones. Poco a poco irían introduciendo innovaciones para complacer el exigente gusto de las hembras. Al mismo tiempo que seguirían visitando las estructuras de sus rivales, quizás para evaluarlas; pero también, y si se presentara la ocasión, para dañarlas y perjudicar a estos otros machos, o robarles las decoraciones más raras y valiosas. Los pergoleros, pues, copiarían (o robarían) a otros machos. De modo que con el tiempo se establecería lo que, como veremos, ha dado en considerarse como una influencia o estilo cultural que distinguiría a unas poblaciones de la misma especie de otras.

En cuanto a las hembras, también experimentarían un proceso de aprendizaje por el cual cada vez serían más rápidas y precisas para escoger las mejores pérgolas, y a sus ocupantes:

En un punto determinado de sus actividades de búsqueda anual de compañero, una hembra es estimulada para aparearse con un macho concreto por una combinación de los rasgos de su pérgola, decoración y pintura así como su apariencia, vigor, edad, vocalizaciones, niveles de permanencia en la pérgola, y caracteres del cortejo. [...]

Las hembras de los pergoleros satinados [*Satin Bowerbirds*] escogen una pareja por un complejo proceso de eliminación, durante el cual toman decisiones secuenciales basadas en los rasgos del macho, incluidos la pérgola, decoraciones, plumaje, exhibición, y calidad de vocalización. Un estudio mostró que el área de distribución de cada hembra incluía una media de cinco o seis pérgolas masculinas diferentes. Cada hembra evalúa a varios de estos machos y sus pérgolas, inicialmente un número más grande y después uno más pequeño. El macho individual que es encontrado más atractivo es al que regresa para el apareamiento. Una hembra que escoge la más atractiva de las parejas potenciales en un temporada, suele regresar a evaluar a esa pareja de la temporada anterior al año siguiente. Al ser de este modo fiel a aparearse con el mismo macho, el más atractivo, como en la temporada anterior, las hembras reducen el tiempo empleado en la búsqueda de pareja. Así las hembras mejoran rápidamente sus habilidades para escoger a una pareja¹³⁴⁰.

Por lo que las hembras también habrían de aprender a evaluar, por su cuenta y visitando las pérgolas en grupos, acumulando experiencia acerca de las comparaciones que harían, recordando los procesos de selección pasados y aplicándolos a los actuales. Aunque en

¹³⁴⁰ *Ibíd.*

este fragmento de nuevo se presenta el proceso de manera bastante aséptica, y enfatizando las elecciones en función de las ventajas adaptativas que éstas presentarían, y no como resultado de una preferencia motivada también por una emoción positiva. En cualquier caso, tanto las acciones de las hembras como las de los machos (y sus respectivas preferencias), retroalimentarían el proceso y su complejidad. Según esto, no es de extrañar que los pájaros pergoleros en ocasiones hayan sido caracterizados como un punto crucial en el origen o el desarrollo del sentido estético y su manifestación. Según esto, en su lectura de la selección sexual de Darwin, para Welsch estos pájaros serían un ejemplo de la transferencia del sentido estético que poseerían las hembras para juzgar a sus parejas (y sus pérgolas) hacia los machos¹³⁴¹. Machos que lo pondrían en práctica para construir y componer sus estructuras. Además:

[...] con los pájaros pergoleros incluso la producción de artefactos artísticos parece originarse dentro del reino animal¹³⁴². Mientras la belleza por lo general es invertida en el cuerpo del macho, los pájaros pergoleros macho resultan poco imponentes. Han, por decirlo así, externalizado la tarea de la construcción de la belleza, han transferido la inversión en belleza de sus cuerpos a artefactos. Las dos peculiaridades - los machos que poseen un gusto y que crean obras de arte- por supuesto coinciden¹³⁴³.

En realidad, a pesar de lo que afirma aquí Welsch, y como ya vimos, no todos los pergoleros presentan un plumaje apagado. En algunos casos no es así [**Figs. 493, 494**]. Pero lo que sí es cierto es que en las especies de machos que presentan las pérgolas más elaboradas y complejas sí tiende a darse esa transferencia. Sus plumas son menos llamativas, y su aspecto más próximo al de las discretas hembras. Las colecciones de objetos que acumulan suplirían, quizás, el impacto que ya no causarían sus apagadas plumas. De ahí esa externalización que menciona Welsch, esa toma de distancia que permitiría a estas aves tener un mayor control sobre el proceso y sus implicaciones estéticas, una mayor flexibilidad al respecto.

Si empezamos a abordar más en concreto las variedades de pérgolas, las decoraciones que exhiben y los comportamientos a los que dan lugar; uno de los que más habría llamado la atención sería el de

¹³⁴¹ En realidad, no creo que los pájaros pergoleros sean el único ejemplo de algo así, ni siquiera algo poco habitual en esto. Es perfectamente posible que cualquier ave con un canto más o menos complejo, que se vaya modificando con la experiencia y el aprendizaje, presente también dicho sentido estético tanto para mejorarlo como para evaluar el suyo propio o el de otros.

¹³⁴² Esto es así en cualquier caso, se considere o no que otros animales produzcan artefactos artísticos.

Puesto que los seres humanos también formamos parte de dicho reino.

¹³⁴³ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". op. cit.

pintar la estructuras [Fig. 495], practicado por algunas de las especies de pájaros pergoleros:

Los machos de algunos de los pájaros pergoleros que construyen avenidas, sino todos ellos, producen y aplican una pintura, de carbón y materia vegetal masticada y mezclada con saliva, a los palitos de las paredes de su pérgola. Al aplicar su pintura los pergoleros satinados y algunos de los grises a veces usan un fragmento de material vegetal como "pincel". Como resultado, son incluidos en la corta lista de animales que usan herramientas. [...] De hecho, un fragmento de corteza de árbol fibrosa, tallo seco de hoja o del estilo, es masticado para formar una pequeña bolita y ésta, cogida enteramente dentro de los límites del pico, actúa como una especie de esponja, calza o tapón más que como un pincel, para aplicar la pintura. No obstante, si es usado para controlar el flujo o la aplicación de pintura sí que actúa como una herramienta. La pintura tiñe las paredes interiores de la avenida a la altura de la cabeza del pájaro cuando está de pie [...], y se seca en forma de un depósito polvoriento oscuro. ¡A veces un macho de satinado intruso incluso pinta la pérgola de un macho rival¹³⁴⁴!

Este comportamiento en particular habría recibido una mayor atención debido a su convergencia con otros comportamientos humanos; y en especial, por la importancia de la pintura en la tradición artística occidental. Pero quizás lo más relevante sería la utilización de herramientas por parte de algunos de estos pájaros. Algo que, de nuevo, podría estar ligado a una inteligencia destacable. O en las mismas líneas, también el hecho de que las aves alteraran la apariencia de un aspecto concreto de sus pérgolas; modificando su color para lograr un determinado efecto. Al igual que, en otras ocasiones, seleccionaban o descartaban los objetos que exhibían en ellas por su tono concreto. Tono que a su vez influía en qué posición decidían colocarlo, o recolocarlo, en función de la gama o la combinación de colores por la que habían optado. Dicha gama, como veremos, variaría de especie a especie, de población a población, y de individuo a individuo.

Otro comportamiento de los pergoleros que habría llamado la atención de quienes los observaban, sería el del "paso atrás" y similares, a veces acompañado de un ladeo apreciativo de la cabeza. Y es que algunos pergoleros pintaban, pero a muchos otros se los había visto colocar algún objeto, o hacer una determinada composición, y retroceder después para mirar el conjunto desde otro ángulo. En un gesto que, en ocasiones, se habría comparado al que de vez en cuando realizan los pintores frente al caballete, para evaluar el avance de su obra:

¹³⁴⁴ Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit., 140.

Habíamos estado observando en silencio las voluminosas dos torres de palitos de la pérgola de un macho adulto de pergolero dorado [*Golden Bowerbird*] que conocíamos como Rojo-sobre-blanco por la combinación de colores de su anilla. Conectando entre ellas las dos torres de su pérgola estaba su percha, a aproximadamente medio metro por encima del suelo. En cada extremo de la percha los palitos de las torres estaban colocadas mucho más meticulosamente, y alineados para formar dos pulcras "plataformas" que contrastaban llamativamente con la deslavazada acumulación de palitos que formaba el resto de la estructura. Rojo-sobre-blanco había estado ocupado yendo y viniendo para alimentarse y para reunir decoraciones para su pérgola desde el amanecer. Al volver a la percha de su pérgola, con frecuencia traía en su pico un manojo verde pálido de líquen de barba, las vainas pálidas y blanquecinas de las semillas de un arbusto, las flores cremosas de un árbol de la selva o las flores blancas de la enredadera de un jazmín o una orquídea. Todas éstas las añadía, con un gran cuidado y atención, a las numerosas decoraciones que previamente había colocado sobre las "plataformas". Entonces, a veces volaba a un metro o dos para posarse sobre el tronco de un árbol joven adyacente con el fin de mirar hacia su pérgola para evaluar con atención el impacto visual de su recién añadida decoración. Si no la hallaba a su completa satisfacción volaba de vuelta a su pérgola, reajustaba su exhibición decorativa, y después de vuelta a otro árbol joven para de nuevo volver a echar un ojo al resultado, hasta quedar satisfecho con él¹³⁴⁵.

Tal y como sucedía con la pintura, lo importante respecto de este "paso atrás" no sería la coincidencia superficial entre lo que hacen los pergoleros y los artistas humanos, sino las implicaciones de dicho comportamiento. Sumado a cuestiones como la inteligencia de las aves, la recolocación y el ajuste de lo seleccionado¹³⁴⁶, su descarte cuando se aja o la retirada de cualquier cosa que empañe la impresión general (como hojas caídas u otros objetos traídos por el viento); parece sugerir que los pergoleros tienen un concepto mental que quieren alcanzar, un ideal al que aspiran. Los machos, con el que contrastar lo que construyen y decoran. Las hembras, con el que comparar lo que tienen delante de los ojos. Concepto que, a diferencia de lo que ocurría con las larvas de frígano, sería mucho más flexible y dependería no sólo de la disponibilidad de materiales, sino también del aprendizaje, de la experiencia, de las preferencias propias y de las de otros congéneres. Unas preferencias en las que habría una serie

¹³⁴⁵ *Ibíd.*, 15. Toda esta descripción, centrada en la especie a la que ambos autores habrían dedicado décadas de investigación, aparece en cursiva en el prólogo del libro. Como si se tratara de una excepción al rigor científico que domina el resto del volumen. No hay aquí sombras de sospecha sobre el empleo de algunos términos, las intenciones del pájaro, o su grado de conciencia acerca de lo que está haciendo y lo que pretende con ello.

¹³⁴⁶ En el documental *Bowerbirds: The Art of Seduction* (BBC, 2000), se ve cómo David Attenborough desplaza una flor en una pérgola de *Golden Bowerbird*. Ante lo cual, el dueño de la pérgola reacciona volviéndola a colocar en su sitio, ajustándola varias veces mientras mira el efecto.

de bases o principios, pero que también estarían influidas por la transmisión de rasgos culturales. De modo que, con una similar variedad de objetos disponibles en los alrededores de una pérgola, se darían grandes diferencias en cuanto a su selección y combinación, sus colores, tamaños y colocación en las estructuras dentro de una misma especie.

En cuanto a los objetos que estas aves seleccionan para decorar sus estructuras, los hay de muchos tipos: hongos, flores, líquenes, cortezas, resina, caracolas, conchas de caracoles, carbón, caparazones de insectos, excrementos, alas de mariposas, plumas de otros pájaros, bayas, bellotas, semillas, cáscaras de huevo, piedras, huesecillos...

[Fig. 496] La mayoría de los cuales volverían a recordar a la definición de lo bello propuesta por Burke. Lo más común es que la colección exhibida se componga de un número elevado de objetos, consistente en varios miles de ellos. Cantidad en la que se alternarían artículos más comunes y repetidos con otros más excepcionales que, en algunos casos, se ofrendarían a la hembra con el pico durante el cortejo. Asimismo, los objetos excepcionales serían los más codiciados por los machos rivales. Debido a lo cual, con frecuencia cambiarían de dueño (y de pérgola), al menor descuido de su descubridor inicial¹³⁴⁷.

En las pérgolas de avenida, la mayoría de objetos suelen colocarse en forma de alfombra. Con frecuencia, con un color dominante en el que se destacarían algunos otros tonos **[Fig. 497]**. En las pérgolas de eje central de mayor complejidad, los objetos se dispondrían de manera aislada o formando montones, para lo que se prestaría atención a sus colores y tamaños respectivos. Su disposición no sería casual, y los pájaros reservarían los lugares de privilegio (aquellos situados hacia el interior del conjunto) para determinados colores y para las piezas más excepcionales **[Fig. 498]**. Otras decoraciones se localizarían sobre la propia estructura, sobre sus paredes, parte superior, arco de entrada del pabellón, o columna de palitos principal. En algunos casos, como sería característico de las construcciones del pergolero de MacGregor, se colgarían decoraciones como resina, materia vegetal y excrementos de insectos de las puntas de los tallos y ramitas de la base de la columna principal **[Fig. 499]**.

Además, a los tipos de objetos mencionados, y dada la cada vez mayor presencia humana en los hábitats de los pergoleros, se les

¹³⁴⁷ Es lo que pasaría con las plumas del ave del paraíso, que a veces se pueden encontrar en las construcciones de los pergoleros de Archbold. Donde, a su vez, algunos nativos se harían con ellas para lucirlas en sus rituales. Apreciación en la que pájaros y nativos coincidirían con los comerciantes occidentales y sus clientes, que también habrían buscado dichas plumas para fabricar tocados.

sumarían otros muchos con ese origen. Trozos de plástico, tapones, gravilla de los jardines o cementerios, juguetes, envoltorios, botellas, objetos metálicos o incluso cintas de película. En las zonas más pobladas de Australia, los pergoleros aprovechan la basura para sus fines, o hurtan cosas de los jardines y casas de sus vecinos. Lo que ha dado lugar a numerosas anécdotas, como el robo y la recuperación de algún que otro ojo de cristal en la pérgola de turno. Incluso en las zonas más aisladas de Papúa/ Nueva Guinea, los pergoleros han llegado a desvalijar el campamento de alguno de los ornitólogos que estaban allí para estudiarlos. Y al mezclar las pilas de flores y frutas con botellas de plástico, latas y envoltorios de galletas, habrían contribuido a ilustrar la máxima de que no puedes evitar influir en aquello que observas [Fig. 500].

De algún modo, nuestro condicionamiento puede llevarnos a interpretar que este reciclaje degrada la apariencia de las pérgolas. En parte, por nuestra visión dicotómica del mundo y nuestra tendencia a dividirlo en natural y artificial, con los pergoleros más encuadrados en lo primero que en lo segundo. Pero también porque vemos como banal y vulgar, como desechos, aquello que los pájaros encuentran interesante y novedoso. En la actualidad, y debido a los avances técnicos, los colores vivos son omnipresentes, y saturan nuestro entorno. Hasta el punto de que incluso los rehuimos, cuando en otras épocas históricas teníamos sed de ellos, y cubrían las paredes de edificios como el Partenón. Pero ahora su fácil abundancia resulta chillona y *kitsch*, y esta percepción se transfiere a las pérgolas cuando se llenan con nuestros objetos y residuos. Lo que intento decir es que, aunque apreciemos coincidencias y convergencias y nos identifiquemos con las preferencias de los pergoleros, debemos tratar de juzgar lo que hacen en sus términos, y no en los nuestros. Tanto con respecto a la utilización de basura, como de otros aspectos. De acuerdo con esto, en la última década han proliferado los estudios que atienden al tipo de visión específica de estos pájaros para evaluar las combinaciones de colores que efectúan, y la concordancia (o no) de éstas con sus respectivos plumajes. Tomando en cuenta factores como la reflectancia ultravioleta, que para nosotros pasaría totalmente desapercibida en condiciones normales, pero no para los pájaros¹³⁴⁸. De un modo parecido, donde nosotros vemos sólo basura, los pergoleros podrían ver un nuevo mundo de posibilidades en la forma de nuevos

¹³⁴⁸ Un ejemplo sería: Borgia, Gerald. "Experimental blocking of UV reflectance does not influence use of off-body display elements by satin bowerbirds". *Behavioral Ecology* 19.4 (2008): 740-46.

colores, tonos, formas y texturas, que antes no estaban disponibles para ellos.

Como ya he mencionado, en función de las distintas especies de pájaros pergoleros los pabellones o avenidas poseen unas características diferenciadas. Pero las variaciones entre estas estructuras no terminan ahí, ya que cada individuo dentro de una misma especie tiende a escoger unos materiales en concreto, y a descartar otros. Unos parecen preferir el uso del marrón en sus distintos matices y escogen los hongos, hojas y frutos que más se aproximan a ese color. Otros se decantan por amontonar racimos de un tipo de flores en concreto, e ignoran por el contrario las bellotas. Los hay que prefieren el negro brillante, y acumulan caparazones de escarabajos combinándolos con algunas bayas del mismo color. Y así sucesivamente [Figs. 501, 502]. Estas variaciones también afectan a la disposición arquitectónica del conjunto, al perímetro del recinto exterior o al tipo de musgo empleado para tapizar el suelo. En 1986, en el artículo "Animal Art: Variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*" (arte animal: variaciones en el estilo de decoración entre los machos pergoleros *Amblyornis inornatus*) el zoólogo Jared Diamond estudió las diferencias entre las construcciones de varios individuos y poblaciones de pergolero de Volgelkop. De entrada, su título resulta de lo más significativo, puesto que el autor no ha dudado en emplear los términos arte y estilo aplicados a unos pájaros. En el texto se resumen una serie de años de trabajo de campo en los que se siguieron diversas poblaciones de la dicha especie de pergoleros, situadas en montañas aisladas de Papúa/Nueva Guinea:

Las pérgolas de cortejo del pájaro pergolero *Amblyornis inornatus*, las estructuras más elaboradamente decoradas erigidas por un animal diferente al ser humano, varían geográfica e individualmente. Las pérgolas en el sur de las montañas Kumawa son altas torres de palitos pegados juntos, que descansan sobre un tapiz circular de musgo muerto pintado de negro y decorado con objetos apagados tales como conchas de caracoles, bellotas, y piedras. Las pérgolas en las montañas Wandamen son torres tejidas y bajas cubiertas por una choza de palitos con una entrada, que descansan en un tapiz de musgo verde y decorado con coloridos objetos tales como frutas, flores y alas de mariposa. Los machos jóvenes construyen pérgolas más simples, y los machos adultos difieren entre sí. Experimentos con fichas de póquer de siete colores ofrecidas como decoraciones mostraron que las aves individuales prefieren algunos colores sobre otros, que los individuos y las poblaciones difieren en estas preferencias, que ciertos objetos son colocados en partes específicas de la pérgola y que los pájaros roban las fichas de los vecinos. El estilo de las pérgolas puede ser parcialmente aprendido. Por lo tanto, los estilos de pérgola que varían geográficamente

pueden ser un rasgo transmitido culturalmente, como los estilos de arte humanos¹³⁴⁹.

Las construcciones producidas por estas poblaciones parecían responder a tradiciones o culturas claramente diferenciadas. Dos de estas tradiciones, además de diferenciarse en los tipos de estructuras (más altas o bajas, distintas técnicas constructivas, tapices de musgo vivo o seco); eran las más extremas, casi opuestas, en cuanto a los tipos de decoraciones. En una, la característica del sur de las montañas Kumawa, los pájaros se limitaban al uso del negro y el marrón, llegando incluso a pintar los alrededores con una sustancia negra oleosa presente en sus excrementos:

Todas las pérgolas de los machos adultos tenían seis tipos de decoraciones en o cerca del tapiz, y separadas por tipo: hojas de pandano, cada una de hasta 2 m de largo y un peso de hasta 60 g (el pájaro pesa 120 g), arrastrado desde una distancia considerable y apoyadas contra el poste central en un ángulo de 30-45 grados o colocadas sobre el terreno; élitros negros de escarabajos; pilas separadas de cientos de bellotas marrón oscuro, conchas de caracoles de color gris o marrón y piedras marrón oscuro; y un montón de palos negros de helechos arborescentes y un árbol subsidiario. Una pérgola entera y sus decoraciones pesaban varias decenas de kilogramos. Los palitos apilados, élitros y tapiz y cono de musgo eran naturalmente marrones pero en la pérgola estaban pintados de un negro brillante, al parecer con una sustancia negra aceitosa de los excrementos de las aves¹³⁵⁰.

Por lo que parecía, en esta tradición, hasta los colores del musgo y de los palitos habían sido modificados de acuerdo con el tono sobrio general de las decoraciones. Mientras que en la otra tradición, la de las montañas Wandamen, los pájaros optaban por los colores más vivos y variados para decorar sus construcciones:

Las pérgolas de Wandamen [...] diferían drásticamente de las pérgolas del sur de Kumawa. Había sólo una o dos torres de 0,4 a 0,8 metros de altura, de palos tejidos pero no pegados juntos. Cubriendo las torres habría una choza de palitos tejidos de 0,9-2,2 metros de diámetro con una abertura ("puerta") en dirección a la pendiente, independientemente de lo que marcara la brújula. El tapiz y los conos eran de musgo verde vivo, no de musgo muerto pintado de negro. La única decoración compartida con las pérgolas del sur de Kumawa eran los élitros de escarabajo. Una gran pila de hongos de tronco negros se colocó colina abajo desde la puerta. Decoraciones de muchos colores descansaban en el tapiz o en el interior de la choza, pero los detalles diferían entre las pérgolas [...]: hongos de color naranja o negro de varios tipos; hojas rojas; corteza naranja; frutos rojos, naranjas, amarillos, verdes, azules, grises,

¹³⁴⁹ Diamond, Jared. "Animal art: variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 83.9 (1986): 3042-46.

¹³⁵⁰ *Ibíd.*

marrones o negros; flores rojas, naranjas, amarillas, o púrpura; y alas de mariposa rojas, amarillas, verdes o negras.

Múltiplos del mismo objeto (por ejemplo, flores rojas) estaban holgadamente agrupados, así como los objetos de un color similar (por ejemplo, frutos naranjas con hongos naranjas, flores rojas con hojas de color rojo). Ciertas decoraciones, además de los hongos de tronco negros, tendían a estar en localizaciones específicas- por ejemplo, hojas rojas, frutas negras y flores naranjas exclusivamente por fuera de la puerta; las mariposas sólo y los frutos azules principalmente en el interior de la choza. Cuando yo cambiaba la posición de una decoración, el propietario de la pérgola bien la restauraba a la posición original, o la descartaba en el bosque. Las decoraciones cambiaban día a día, dado que las aves reemplazaban las flores marchitas y frutas podridas con otras frescas¹³⁵¹.

Además de describir los diferentes tipos de pérgolas de las diversas poblaciones, sus estructuras y decoraciones; como ya cité con anterioridad, Diamond también puso a prueba los gustos de los pájaros. Para ello, utilizó fichas de póquer de varios colores y las colocó en las inmediaciones de las construcciones. Los machos las tiraban todas en el bosque si los colores vivos no eran de su gusto, o las usaban selectivamente disponiéndolas en distintas partes de los pabellones, junto a objetos de tonos similares. Apoyándose en las fichas y en sus observaciones, el investigador llegó a la conclusión de que las variaciones locales en cuanto a decoraciones y estructuras no respondían a las características del terreno en el que se hallaban las poblaciones; tampoco a la mayor disponibilidad de determinados objetos, ni a la herencia genética de los individuos. Después de todo, el mismo tipo de frutos y flores se hallaban en las inmediaciones tanto de las pérgolas de Kumawa como de las de Wandamen, pero en unos casos se usaban y en otros no. Y lo mismo ocurría con las fichas de colores, que eran empleadas de maneras diversas por algunos pájaros, e ignoradas o descartadas por otros. Según lo que proponía Diamond, esas variaciones locales obedecían a distintas tradiciones que habían sido (al menos, parcialmente) aprendidas por los pájaros, en el transcurso de años de práctica. Los machos jóvenes a través de la observación de sus vecinos adultos, y las hembras tomando nota de los gustos de sus mayores, al visitar las pérgolas en grupos:

Por este argumento, los estilos que varían geográficamente podrían ser un rasgo transmitido culturalmente, como los estilos de arte humano o los dialectos de los cantos de los pájaros. Por ejemplo, los machos jóvenes de Kumawa aprenderían a recoger pequeñas conchas de caracoles y bellotas, a pegar las torres de

¹³⁵¹ *Ibíd.*

palitos¹³⁵², y a pintar el tapiz de negro, mientras que los machos jóvenes de Wandamen aprenderían a reunir frutos y flores, a tejer chozas de palitos, y a hacer un tapiz de musgo verde vivo. Las diferencias de estilo individuales dentro de una población podrían ser también parcialmente aprendidas: un macho joven que observa con frecuencia la pérgola de un macho adulto que se especializa en mariposas verdes puede así aprender a preferir mariposas verdes. Estas especulaciones pueden ser comprobadas con aves criadas en jaula (¿qué tipo de pérgolas construyen si no pueden aprender por observación?) o mediante el estudio de una población salvaje durante muchos años (¿aparecen y se difunden nuevas modas, como sucede con los cantos de los pájaros y de las ballenas¹³⁵³?).

Al igual que sucedía con los hábitos de los chimpancés y otros primates, Diamond defendía que, a falta de pruebas más concluyentes, los indicios reunidos apuntaban a la existencia de tradiciones culturales en cuanto a la construcción y evaluación de las pérgolas por parte de esta especie de aves. De manera que se podía hablar de esas tradiciones como rasgos culturalmente aprendidos. Dados los paralelismos con las artes visuales humanas, como hemos visto el científico llegó incluso a comparar esas variaciones locales con estilos artísticos. Así pues, ya entonces y para posteriores dudas y reticencias de algunos, aparta el temor al antropomorfismo y se aleja de la tendencia a considerar los comportamientos de los pergoleros como compulsivos o automáticos. Más bien todo lo contrario:

Observaciones de las aves mostraron que las decisiones de decoración no son automáticas, sino que implican pruebas y "cambios de opinión." Por ejemplo, el ave W9 llevó inicialmente fichas rojas y lavanda al interior de su choza y luego, finalmente colocó la ficha roja junto a una fruta roja delante de su puerta, pero descartó la ficha lavanda en el bosque. W5 ignoró las fichas púrpura durante sus dos primeras pruebas, las llevó dentro de la choza en las pruebas 3 y 4, las colocó fuera de la puerta en las pruebas 5 y 6, y volvió a meterlas dentro en las pruebas de 7-10¹³⁵⁴.

Quizás la declaración más definitiva que enuncia Diamond es la de su título, en el que llega a hablar de arte animal sin recurrir a pantallas como las comillas, la cursiva, o los signos de interrogación. Aunque después no desarrolla esta noción, y el binomio no vuelve a ser

¹³⁵² En otros lugares se niega que las torres de palitos estén pegadas entre sí por la acción de los pájaros pergoleros, sino que lo estarían por la aparición de un determinado hongo que crecería sobre la estructura y la consolidaría: Frith, Clifford B., y Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. op. cit.

¹³⁵³ Diamond, Jared. "Animal art: variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*". op. cit.

¹³⁵⁴ *Ibíd.* Como nueva muestra de su flexible comportamiento, algunos de los pájaros de Wandamen, atraídos por la novedad, también intentaron robarle a Diamond algunos objetos. Como sus "cajas de cartón amarillas de las películas Kodak (colocadas junto a frutos amarillos), caja de cerillas azul (colocada junto a frutos azules), y cámara negra. El ave W9 saltó sobre los zapatos de mi asociado en el trabajo de campo y trató de arrancar sus calcetines".

mencionado en el cuerpo del texto¹³⁵⁵. Sin embargo, construyendo sobre bases parecidas y tomando en cuenta descubrimientos recientes, artículos como el de John A. Endler, llegan explícitamente más lejos en sus afirmaciones. Y ante la pregunta "¿Son los pájaros pergoleros artistas y tienen un sentido estético?", el autor concluiría que, según una serie de definiciones operacionales de arte, juicio y sentido estético dependientes de la teoría de la comunicación:

[...] los grandes pergoleros [Great Bowerbirds] son artistas, juzgan el arte, y por lo tanto tienen un sentido estético¹³⁵⁶.

Además, Endler interpreta que se dan mayores evidencias de dicho sentido estético en las hembras y no en los machos. Puesto que éstas tienen que juzgar necesariamente las pérgolas realizadas por los machos. En el caso de estos últimos, existirían más dudas acerca de si juzgan o no el resultado de su propio trabajo. Dudas que, por mi parte, palidecen ante comportamientos como el ya mencionado del "paso atrás". Por otra parte, una de las justificaciones que Endler ofrece para considerar arte lo que crean los pergoleros y quizás no tanto lo construido por otras especies (como los nidos), es que las pérgolas de los primeros no serían directamente útiles, excepto para modificar el comportamiento de quien las viera; en este caso, el de las hembras. Respecto a esto, ya he abordado en otros puntos de este trabajo aspectos que podrían considerarse como estéticos o artísticos en casos de obras "útiles" realizadas por animales no humanos.

Para terminar con los pájaros pergoleros y poner punto y final a este capítulo, quisiera referirme a la artista Mary Jo McConnell, quien durante más de dos décadas habría mantenido vivo un proyecto centrado en estas aves. McConnell es una apasionada de los pájaros, de los viajes y de la naturaleza. Y por supuesto, también del arte:

Nunca he estado interesada en la ilustración anatómica o biológica como tal, ni en la figura humana. Mi inspiración son la belleza pura del color y la forma en la naturaleza, como también lo es el trabajo de otros artistas¹³⁵⁷.

¹³⁵⁵ Diamond es más específico en otro artículo, pero sobre los orígenes del sentido estético en los animales: Diamond, Jared M. "Evolution of bowerbirds' bowers: animal origins of the aesthetic sense". *Nature* 297 (1982): 99-102.

¹³⁵⁶ Endler, John A. "Bowerbirds, art and aesthetics". *Communicative & Integrative Biology* 5.3 (2012): 281-83.

¹³⁵⁷ McConnel, Mary Jo. "Artist Statement". http://www.mjmcconnellart.com/Artist_Statement.html
Último acceso 1 de abril de 2015.

Amo la simplicidad y el carácter real de una pluma, su color abrumador, y la racionalidad de su construcción y la libertad y gracia en movimiento de su forma vital¹³⁵⁸.

Su casa y su estudio en Marblehead, Massachusetts, recuerdan a un gabinete de curiosidades, repleto de sus obras y de sus variadas colecciones de objetos naturales y artesanales. Como la guarida de un pergolero más [Fig. 503]. Además de sus muchos pájaros exóticos, que la propia artista cría, de sus peces y de otros animales. Un lugar en el que McConnell "viviría y cultivaría mis pasiones", "donde encontraría inspiración"¹³⁵⁹. Un tributo a sus obsesiones, a aquello con lo que disfruta. Puesto que estaría convencida de que:

[...] la gente debería pasar la mayor parte posible de su vida haciendo lo que les gusta. Si les gusta lo que hacen lo harán bien. Se sienten realizados y pasan su alegría a otros. Contribuyen no sólo con la belleza que crean, sino con la alegría que viene con la creación¹³⁶⁰.

Desde principios de la década de los noventa, McConnell ha visitado con regularidad las montañas de Arfak en la provincia de Papúa Occidental, la mitad de la isla de Nueva Guinea perteneciente a Indonesia. En concreto, la artista acude al pequeño pueblo de Hungku. Desde donde, con la ayuda de un gran número de sus habitantes y el apoyo de su jefe tribal, Moses Saiba, establece un campamento base rudimentario para acceder a las pérgolas de algunos de los machos de pergolero de Vogelkop de la zona, y así poder pintar sus construcciones sobre el terreno.

Ver en persona por primera vez una de las pérgolas le produjo a McConnell un gran impacto:

Atravesamos los pantanos, y de vuelta, y entonces vimos una pérgola. Y me quedé allí sentada con lágrimas en los ojos. Era sólo esa alfombra de musgo verde, las flores bellamente colocadas y... simplemente, no podía creer que un pájaro hubiera podido hacer esto. Así que decidí... "¡desearía poder pintar estas cosas"¹³⁶¹!"

¹³⁵⁸ *Íbid.*

¹³⁵⁹ McConnell, Mary Jo. "I take pleasure welcoming my friends...", *MJ McConnell Art*, 19 de septiembre de 2008. http://mjmcconnellart.blogspot.com.es/2008_09_01_archive.html Último acceso 1 de abril de 2015.

¹³⁶⁰ McConnell, Mary Jo. "Artist Statement". http://www.mjmcconnellart.com/Artist_Statement.html Último acceso 1 de abril de 2015.

¹³⁶¹ *FRONTLINE/World / West Papua: The Clever One* (PBS, 2009). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zuqqGYr2a5Y> Último acceso 1 de abril de 2015. En este corto documental se puede ver todo el proceso de trabajo de McConnell durante una de sus visitas, así como los problemas de Hungku con el agua corriente y la electricidad que fueron recientemente resueltos gracias a una iniciativa solidaria de la artista para ayudar tanto a la gente como a las aves, y preservar su medio frente a las especulaciones de las compañías mineras.

Ese fue el punto de partida del proyecto de la artista, por el que habría venido siguiendo (cuando las vicisitudes políticas, económicas y personales lo hacían posible) la evolución artística de los pájaros y de sus construcciones. En concreto, de cuatro de ellos. En cada uno de los cuales percibe un estilo, preferencias y desarrollo distintivos; como sería característico también de los artistas humanos. De este modo, y en función de sus respectivos estilos y personalidades, los habría bautizado con los nombres de artistas reconocidos, como Leonardo o Andy Warhol. Sólo este gesto ya es un contraste con respecto al enfoque científico, que se habría acercado a las mismas o parecidas aves dándoles como nombre una combinación de números y letras, o el color de las anillas que portaban. De la misma manera, la artista presta a cada pájaro una atención personal, individualizada, como sujeto que se expresa; más que como espécimen o representante de una determinada categoría o taxón. Pero las diferencias no paran ahí, y McConnell tiene otra manera de mirar lo que hacen los pájaros. Menos aséptica y más emocional, a la vez que más atenta en cuanto a cuestiones de composición, iluminación, color. Aspectos que la artista siente próximos, en los que se identifica con las aves y sus gustos. A ella le gustan las flores y las plumas; hasta el punto de prestarles una atención magnificada, y reproducirlas agigantadas en sus más mínimos detalles en algunos de sus lienzos. Y estas preferencias son compartidas por los pergoleros.

Leonardo, por ejemplo, tendría esa debilidad concreta por las plumas. Siempre habría alguna en su pérgola. Y si había conseguido dos, las colocaba de manera cruzada. En cuanto a Andy Warhol:

Andy Warhol... es un tipo muy inusual. Tiene una lata de aluminio que ha tenido durante unos quince años. Una lata de sardinas... y por lo general, la coloca en diferentes disposiciones. La coloca junto con una pila agotada o un trozo de cinta. Y no le importa tanto la composición como hacer un manifiesto acerca de las maneras en las que está cambiando el bosque¹³⁶².

El nombre proporciona un toque de humor, pero también sirve como homenaje al artista pop. Y a una de sus obras más famosas. Aunque, en este caso, la lata sea de sardinas y no de sopa de tomate. Simultáneamente, recalca la actitud destacada de ese pergolero de Vogelkop por aprovechar, más que los otros machos, lo que estarían trayendo los progresivos cambios a la zona. El paulatino fin del aislamiento en el que pájaros y habitantes habrían permanecido hasta

¹³⁶² *Ibíd.*

entonces. Un proceso que sería vivido de manera agridulce por la artista, y al que ella misma habría contribuido. En parte nostálgica por lo que iba quedando atrás, en parte satisfecha por las mejoras que todo ello estaba suponiendo para la gente de la zona¹³⁶³.

Al trabajar en sus lienzos sobre el suelo del bosque, junto a las pérgolas **[Fig. 504]**, McConnell no puede evitar reconocerse en las técnicas y estrategias de estos pájaros, sentirse identificada con ellos como otros tantos compañeros artistas:

Quando empiezo a observar al pájaro trabajar, y a trabajar junto a él, entonces me doy cuenta de que está haciendo exactamente lo mismo que yo hago cuando trabajo. Y cuando encontré a este pájaro, encontré en el pájaro a un alma gemela¹³⁶⁴.

Por lo que, para ella, los pergoleros de Vogelkop serían artistas, con todo el peso y el significado de esa palabra. Y sus propios cuadros, una especie de retrato de ellos, y de sus respectivas evolución y estilos; un homenaje y un registro de sus pérgolas, de sus obras:

Estoy convencida de que son artistas. No han tenido una formación oficial, no tienen libros. Pero ven el mismo tipo de alegría, belleza y asombro en algo que yo también veo. Los artistas, a través de los siglos, han usado la luz de diferentes formas. A lo largo de los años, llegué a ser tan consciente de la forma en la que el pájaro está usando la luz... Escoge un lugar en la selva con este agujero en la cubierta vegetal, y siempre orienta su pérgola hacia el este, de modo que consigue la luz de la mañana¹³⁶⁵.

De este modo los pájaros, para construir y decorar sus pérgolas, atenderían a las condiciones generales del entorno. Y muy especialmente a la luz que, tal y como señala McConnell, incidiría en determinados materiales y los haría brillar, según el momento del día; en función de las aberturas de la cubierta del bosque, y las estratégicas decisiones tomadas deliberadamente por cada uno de los pájaros. Todo ello, para crear efectos concretos con los que impresionar a las hembras durante el ritual de cortejo, del que las pérgolas serían el marco y el escenario. En este sentido, los científicos han empezado a estudiar recientemente cuestiones como la forma en la que algunas especies de pergoleros recurren a determinadas ilusiones visuales para mejorar la apariencia general de sus

¹³⁶³ McConnel, Mary Jo. "Back to West Papua at last!" *MJ McConnell Art*, 15 de febrero de 2015. http://mjmcconnellart.blogspot.com.es/2015_02_01_archive.html Último acceso 1 de abril de 2015. El último viaje de la artista a Hungku parece haber tenido lugar el pasado febrero de 2015, y en su blog se admira de los cambios que la llegada de la electricidad y el agua han traído a la población.

¹³⁶⁴ *FRONTLINE/World / West Papua: The Clever One* (PBS, 2009).

¹³⁶⁵ *Ibíd.*

arquitecturas. Como la utilización de una teatral perspectiva forzada en algunas pérgolas de avenida, lograda mediante un gradiente en el tamaño de la selección de objetos dispuestos a los pies de la estructura¹³⁶⁶. Los machos colocan los objetos más grandes más alejados de las paredes de la avenida, y en progresión los más pequeños más cerca. Algo que favorecería la visión del conjunto, al aumentar por medio de la ilusión la percepción de distancia, profundidad y tamaño. Si este gradiente era invertido por los investigadores y los objetos pequeños se colocaban lejos y los grandes cerca, los machos se ponían inmediatamente a reorganizarlos, hasta restituirlos al orden original en unos pocos días. Lo que podría ser indicativo de una elevada capacidad cognitiva, y en cualquier caso sería una convincente muestra de la impresionante variedad del repertorio de trucos y estrategias puesto en práctica por las diversas especies de pergoleros. Por otra parte, y como ya he apuntado, si los machos eran quienes elaboraban estas complejas composiciones, las hembras eran las encargadas de distinguir sus matices y juzgarlas. Una tarea sobre la que resulta interesante reflexionar teniendo presentes las habilidades para distinguir entre diversos estilos artísticos que han demostrado otras aves, cuyos talentos artísticos y estéticos se dirían menos desarrollados que los de los pergoleros; como es el caso de las palomas domésticas, capaces de distinguir entre un Monet y un Picasso¹³⁶⁷.

De acuerdo con todo lo anterior, las observaciones de McConnell con respecto a la utilización de la luz por parte de los pájaros, o su evaluación de sus composiciones y estilos, no resultan en absoluto descabelladas. Además, el trabajo de la artista ofrece una perspectiva, global e integrada, de los diferentes aspectos visuales y compositivos que confluyen en la construcción de las pérgolas [**Figs. 505, 506, 507, 508**]. Enfoque que contrastaría de nuevo con el científico, por lo general preocupado por un único aspecto a desmenuzar y por la compartimentalización y caracterización de un fenómeno en cifras y mediciones. Panorama en el que la visión de la artista resulta útil, y refrescante. Asimismo, McConnell se emociona con el reconocimiento de Darwin al sentido estético y de la belleza de estas aves, y al placer que experimentarían al realizar y contemplar sus composiciones, y protesta ante la estrechez de miras de aquellos científicos que sólo

¹³⁶⁶ Endler, John A., Lorna C. Endler, y Natalie R. Doerr. "Great bowerbirds create theaters with forced perspective when seen by their audience". *Current biology* 20.18 (2010): 1679-84.

¹³⁶⁷ Watanabe, Shigeru; Junko Sakamoto, y Masumi Wakita. "Pigeons' discrimination of paintings by Monet and Picasso". *Journal of the experimental analysis of behavior* 63.2 (1995): 165-174.

quieren ver en ellos apareamiento, y el mero pragmatismo de la atracción de las hembras.

En línea con lo anterior, la visión global de McConnell no se limita a los pergoleros y a sus pérgolas. Va más allá de éstos. Y entiende que, al igual que cada uno de los tallos entretejidos que conforman sus pabellones, las aves están íntimamente imbricadas con su entorno; también con el humano. Puede que debido a ello, donde los científicos se imponen distancia debido a la naturaleza de su trabajo, McConnell se implica hasta la médula en lo que sucede a su alrededor. Y aunque su principal interés y pasión lo constituyen los pájaros pergoleros, se vuelca simultáneamente con aquello que los rodea. Por lo que, cuando el área de Hungku se vio amenazada por la construcción de una nueva carretera y por las presiones de las compañías mineras que pretendían comprar las tierras para explotarlas, McConnell reaccionó poniendo en marcha un proyecto que proporcionó agua y electricidad a la zona. Un proyecto financiado mediante la venta de sus obras, y de las aportaciones de las personas que se interesaban por la causa. Así, proporcionó a los jefes locales otras opciones para resistir a las presiones de dichas compañías, mejorar sus condiciones de vida y continuar en sus tierras¹³⁶⁸.

Adicionalmente, las visitas y el trabajo de McConnell, habrían despertado un mayor interés de los habitantes de Hungku por preservar su entorno. Y en la actualidad, ellos también le otorgan una mayor importancia a las construcciones de los pergoleros de Vogelkop, y estarían explorando otras opciones de desarrollo dirigidas a visitantes interesados en estos y otros pájaros, y en la naturaleza circundante. Tal y como afirma el jefe Moses Saiba, que reconoce que antes de que la artista les abriera los ojos abusaban del bosque y mataban a los pergoleros¹³⁶⁹. Mirar las pinturas de McConnell también habría provocado un impacto considerable en los niños, que reconocen en ellas las pérgolas y sus colecciones, y empezarían a verlas de otro modo. Para ellos, y en colaboración con una escritora infantil, la artista habría creado un libro bilingüe que contaba la historia del pájaro, repleto de reproducciones de sus cuadros¹³⁷⁰. Con la esperanza

¹³⁶⁸ Por lo que se lee en el blog de la artista, esos sólo son algunos de los problemas de los habitantes de la zona. Dada la división de la isla, también hay tensiones políticas, y en el pasado incluso ataques tribales (dos generaciones atrás, las tribus de la zona practicaban el canibalismo). Enfermedades como la malaria constituyen un grave riesgo, acrecentado por la desconfianza de algunas personas por la medicina.

¹³⁶⁹ Declaraciones de Moses Saiba en el documental: FRONTLINE/World | West Papua: The Clever One (PBS, 2009).

¹³⁷⁰ Gardner Walsh, Liza. y Mary Jo McConnell. *The Clever Ones*. (2012) La artista habría tratado de hacer el libro plastificado para que resistiera a la lluvia y a la humedad de la zona, pero tuvo que conformarse con un libro normal.

de que el respeto y la admiración por el entorno y por los pergoleros se difundiera en las nuevas generaciones.

En conjunto, el acercamiento de McConnell a las construcciones de los pergoleros constituye una reflexión acerca del arte y lo artístico como modo de vida, como fuente de placer y de entusiasmo que daría sentido y propósito a una determinada existencia; se trate de la de la propia McConnell o de la de los pájaros. Una vez más, también supondría un desafío a los límites del arte, entendido como un fenómeno exclusivamente humano. La posición de la artista es que los pájaros disfrutan con lo que hacen y se expresan a través de ello de determinadas maneras, en función de su estilo y de sus preferencias. Y serían buenos en lo que hacen, puesto que son capaces de poner en práctica estrategias complejas de composición, de iluminación, etc., que los seres humanos también empleamos. De modo que lo que construyen y crean no sólo afecta a los miembros de su especie, machos y hembras, sino que también nos alcanza y conmueve a nosotros. Reconocemos y podemos establecer un diálogo con dichas estrategias, y con lo que expresan. Como trata de hacer McConnell a través de sus cuadros, en los que aborda problemas similares en cuanto a la luz, la composición y el color, a los que también se enfrentan los pájaros.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, McConnell no sería la única artista que habría pretendido expandir las fronteras del concepto de arte recurriendo a otros animales, apostando por nuestra continuidad con otros animales también en este aspecto. De entrada, y como situación particular directa y estrechamente relacionada con este proyecto, algunas otras artistas también se habrían sentido intrigadas por estos pájaros, y habrían realizado propuestas en este sentido¹³⁷¹. A su vez, también resulta bastante frecuente el encuadrar estos intentos en un contexto más amplio, que liga lo que hacen otros animales con otros tipos o categorías de arte. Por lo general, vistos como próximos a la frontera, sea de éste o del otro lado en función de a quién preguntes. Como sucedería con los escultectos margivagantes, en relación con los cuales Juan Antonio Ramírez habría reivindicado las construcciones animales como referente a la hora de tomar en

¹³⁷¹ Un ejemplo sería el taller realizado por la artista Sally Hampson como parte de la exposición *Interspecies*, basado en otros proyectos anteriores. Otro, la vídeo-instalación de Germaine Kruip *Aesthetics as a way of survival*. Y quizás el más interesante, y al que hubiera querido dedicar algo de espacio y tiempo en este trabajo, sería *Green, Grey or Dull Silver*, de Perdita Phillips: <http://www.artscatalyst.org/artist/sally-hampson>; <http://www.germainekruip.com/Gallery13.html>; <http://www.perditaphillips.com/bower-11-details-from-above-and-some-of-the-contents-of-display-platforms/> Último acceso 2 de abril de 2015.

consideración las obras de estos artistas marginales¹³⁷². Asimismo, en los últimos años artistas como Rosemarie Trockel o Peter Blake, al adoptar el papel de artistas-comisarios, habrían incluido obras realizadas por otros animales dentro de una selección que incluiría también piezas más marginales¹³⁷³. En estos dos casos se habría tratado de pinturas realizadas por primates no humanos, de las que he hablado largo y tendido en este capítulo. Como si la intención de estos artistas, en paralelo a la McConnell y muchos otros, fuera la de reconocer estas obras como arte. O al menos, contemplar y discutir la posibilidad de que lo fueran.

Estos últimos ejemplos sólo serían unos cuantos más de la larga lista que he ido presentando en estas páginas, en el transcurso de estos cuatro capítulos. Animales no humanos como obras de arte, como sujetos y espectadores, como interlocutores, y como agentes y artistas. Todos estos animales sucesivamente situados en esas diversas posiciones del sistema del arte. En origen, para servirnos como contraste y medida. Pero, con el tiempo, ellos mismos se habrían ido rebelando y revelando sus propios términos y perspectivas, cuestionando el cubo blanco de la galería, y fracturando sus cajas negras. Al tiempo que los artistas, influidos por los cambios y avances que se iba produciendo en el ámbito científico, modificaban sus actitudes hacia ellos, y se detenían a considerar y escuchar lo que éstos tenían que expresar. Todo lo cual nos habría preparado para concebir las estructuras y composiciones realizadas y evaluadas por los pergoleros en términos estéticos y artísticos, en paralelo a nuestras propias creaciones humanas.

¹³⁷² Ramírez, Juan Antonio (ed.). *Esculturas margivagantes: la arquitectura fantástica en España*. (Madrid: Siruela, 2006): 29-30.

¹³⁷³ Peter Blake lo hizo en su colaboración con *The museum of everything* en 2010, y Rosemarie Trockel como parte de su exposición en el MNCARS en 2012. Otro ejemplo, pero más próximo a la arquitectura animal, habría sido la instalación del artista David Wood dedicada a los dibujos en la arena de una especie concreta de cangrejos, en la que exponía diversas fotografías de sus patrones, dentro de la exposición asociada al seminario *The animal gaze returned* (Londres, 2011).

CONCLUSIONS¹³⁷⁴

In my PhD thesis project I have addressed the topic of the presence and agency of non human animals in contemporary art, as well as the evolution and changes in the attitudes of artists towards those animals, to conclude with a bold and innovative exploration of the possibility that animals do make art, inside and outside the gallery space. The main chronological framework of my dissertation embraces approximately five decades, from the mid-sixties to the present day. Regarding my theoretical backing, my foundations certainly lie in the field of art history. Thanks to my background in biology, I have also turned to some scientific disciplines (ethology, primatology, neuroscience...) in order to enrich my proposal and to become closer to the perception and points of view of other animals. Furthermore, the transversal academic conglomerate that constitutes animal studies has helped me to navigate through the different fields and approaches, maintaining non human animals and their perspectives in the spotlight, and simultaneously enlightening and challenging dichotomies such as animal/human, biology/culture, natural/artificial...

As an starting point, I opted for the introduction of live non human animals in the gallery space made by several artists during the second half of the sixties and the beginning of the seventies. A situation that I have depicted as "the black box (animals) inside the white cube (art gallery)", in a novel prismatic meta-image that has proved itself as a really useful thinking device. Along the preceding decades, animals had been described by behaviourists as black boxes whose inner workings were either nonexistent or inaccessible to us. At the same time, animals were still perceived as mechanistic bundles guided by instinct. Accordingly, ascribing to them what were thought of as human traits (intelligence, emotions...) was considered anthropomorphism, and wrong¹³⁷⁵. Meanwhile, the white cube of the art gallery had been calling for a very specific type of occupant: a rational, detached and disembodied eye, the perfect match for that sacralised and aseptic space reserved for the elite¹³⁷⁶. If the notion of the black box involved denying the "human" subjectivity to the

¹³⁷⁴ In these conclusions, I have limited the references in the sake of clarity, as they all the necessary references are included in the corresponding chapters and in the bibliography.

¹³⁷⁵ Allen, Colin and Michael Trestman. "Animal Consciousness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2014 edition). <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/consciousness-animal/> Last Access 20/09/2014.

¹³⁷⁶ O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. (San Francisco: University of California Press, 1999).

animal, the concept of the white cube implied rejecting most of the animal (body, biology, physiology) in the human; as well as the rest of the senses other than vision¹³⁷⁷. Thus, this meant a particular gap had been established between the animal and the human across two distinct areas. A breach that, somehow, was to be exposed and denounced through the implications of the decision, made by these artists, of introducing live animals other than humans inside the gallery. Instead of reinforcing these patterns, the black box/white cube encounter ended up debilitating both of them, widening the fractures that had begun to appear on their walls and surfaces.

Possibly, those artists didn't have the above claims as main concerns but, nevertheless, they did set in motion a chain of events that revealed non human animals as subjects that could not be ignored. In the second half of the sixties, the panorama was one of questioning of the prevailing art system and its tropes, such as the art object¹³⁷⁸. Animals were seen as an adequate resources to replace the allegedly immutable and perennial sanctioned works of art: they were alive, on the move, in constant change. They brought attention to the context in where they were exhibited, to the reactions to the "viewers" towards them, and to the positions occupied by each of them, animals or humans (or both). Animals also put into play other senses, their sounds and scents had to be forcibly noted; as was attested by displeased members of the audience, witnesses of how their biological processes stained the floor and walls of the white cube and corrupted its unblemished atmosphere. A circumstance, the latter, that increased the awareness about the assumptions and prejudices imposed by the white cube, even to humans. As this white cube was a paradigm accompanied by a certain ideology that posed as the only possible one, while trying to exclude life and its functions; for instance, fatigue, drinking, eating and their consequences.

In this manner, the live non human animals entered by some artists into the gallery unveiled themselves both as a nuisance for the white cube and as subjects in conflict with the objectual nature of the conventional work of art. Indeed, they resisted the requirements enforced by the white cube, but also some of the expectations placed upon them by the artists. They were alive and had to be taken care of, fed, cleaned; they moved too much (or too little); they chuckled, squealed, tweeted, squawked, neighed, growled

¹³⁷⁷ Jones, Caroline A. "Sniffing out the subject". *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*. (Chicago: University of Chicago Press, 2005): 391-92.

¹³⁷⁸ Lippard, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. (Berkeley: University of California Press, 1997).

too high (or too low). Ultimately, they exercised their preferences and agency within the boundaries and scope available to them, and on occasion this caused scandals, trouble, or opened up new possibilities.

Subsequently, in the first chapter I initiated my narrative with Robert Rauschenberg, who in 1963 was pranked by some students in Yale. These young artists presented to the visiting one a live chicken as if it was a real sculpture he was supposed to judge, as if one of his combines had come to life¹³⁷⁹. Among the students in attendance were Chuck Close, Nancy Graves and Richard Serra¹³⁸⁰. Shortly after Graves and Serra travelled to Europe, where they married and settled for a couple of years. While in Italy, both relinquished what they were doing and conventional modes of representation, dumped the contents of their studios in the Arno river, and surrounded themselves with animals¹³⁸¹. Apparently, they were looking for something more present, more real, more connected to life. Thereby, in 1966 the attempt to mock Rauschenberg pieces and trajectory metamorphosed into Serra's first show in Galleria La Salita, Rome, in which live animals were exhibited along with other stuffed ones, and the rough cages of all of them¹³⁸². A big scandal ensued, even with legal ramifications, and a lot of artists (directly related, or not so much, to the then emerging Povera movement) incorporated the presence of live animals to the basic *repertoire* of poor, industrial and ephemeral materials that was being developed at the moment in the Italian scene. By then, Jannis Kounellis stood out proclaiming that his focus was to "present", not to "represent", and so he presented birds, fish and horses in several successive exhibitions taking place in Rome, reclaiming (with the aid of the gallerist Fabio Sargentini) new industrial locations for the use of contemporary art¹³⁸³. In Kounellis installations, though, there was a tension between the animation of the artworks and the objectification of the animals, as the second ones were restrained (and their needs partially neglected) with the aim of serving the principles of the composition.

¹³⁷⁹ Schimmel, Paul (ed.). *Robert Rauschenberg: combines*. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2005).

¹³⁸⁰ Close, Chuck. "Oral history interview with Chuck Close, 1987 May 14-Sept. 30". <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-chuck-close-13141> Last Access 07/05/2013.

¹³⁸¹ Close, Chuck. "Nancy Graves". *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. (New York: A.R.T. Press, 1997): 11-38.

¹³⁸² Serra, Richard. "Serra en conversación con Hal Foster". *Richard Serra: La materia del tiempo*. (Bilbao: Museo Guggenheim, 2005): 23-26.

¹³⁸³ Mouré, Gloria. *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. (Barcelona: Polígrafa, 2001).

However, in these early years this was not the only approach to the introduction of non human animals in the gallery space. In the milieu of systems art and Jack Burnham's theories¹³⁸⁴, there was also a greater emphasis in cycles, processes, networks, interconnections... Hans Haacke underlined the variations that occur in the atmosphere of the white cube (temperature, humidity, air currents) by displaying the unfoldings of condensation inside a clear cube and, in parallel, he exhibited the life cycle of birds by means of the installation *Chickens Hatching*¹³⁸⁵ (1969). A few years later and after a few environmental pieces, the artist focused in the institutional critique, in a move that was seen as a coming-of-age by some and as a step back by others. The artistic duo formed by Newton and Helen Mayer Harrison was among the latter, because they thought Haacke had restricted his understanding of the social and the political to the human matters, leaving behind the rest of the living creatures and the environment¹³⁸⁶. In contrast, the Harrisons had devoted themselves to investigate a definite kind of systems: ecosystems, with all their complexity and human-animal interdependencies, their natural and artistic niches and the intent (on the part of the artists) to improve a situation deteriorating worldwide. If Haacke and the Harrisons had turned to science to devise and shape their efforts, so did Luis Fernando Bénédict¹³⁸⁷ after including live non human animals in his works following a stay in Rome (1967-68) and a fascination with Kounellis' proposals that persuaded him to abandon painting ("representation") for "presentation". Back in Argentina, Bénédict started building and showing labyrinths with animals inside, hoping this would convince viewers about their intelligence, in what was another instance of non human perspectives peering outside the black box.

In spite of all of these defiances to the ideology and constraints of the white cube, some hierarchies were still apparent, as the pressure to objectify animals demonstrated. The responses came from the margin. The Brazilian tropicalia artist Hélio Oiticica vindicated *antropofagia* (the creative deglutition and regurgitation of Western influences), and also the patched and recycled aesthetics of

¹³⁸⁴ Jones, Caroline A. "Hans Haacke 1967. Reconstituting Systems Art". *Hans Haacke 1967*. (Cambridge: MIT Press, 2011): 6-27.

¹³⁸⁵ Young, Dennis. *New Alchemy: Elements, Systems, Forces/ Nouvelle Alchimie: Elements, Systemes, Forces*. (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1969).

¹³⁸⁶ Schläpfer-Miller, Juanita (ed.). "Helen and Newton Harrison in conversation with Brandon Ballengée". *Transdiscourse 1: Mediated Environments*. (Vienna: Springer, 2011): 45-58.

¹³⁸⁷ Rizzo, Patricia. "Biografía documentada". *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes: Obras 1960-1996*. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996): 282-9.

the favelas¹³⁸⁸. In these circumstances, the parrots he surrounded with his environments and experiences were not exotic punctuation marks, but an appeal to emotions and indolence, to another way of life far from the corners and sharp edges of modernity. Anyhow, the ones that finally were willing to take (temporarily) the place of the animals were two women artists. In 1971 Bonnie Ora Sherk locked herself up in an empty cage at the San Francisco Zoo during feeding time, and ate her lunch next to the tigers¹³⁸⁹. Besides stressing the continuity between her and the felines, Sherk made the most of the performance by using it to wonder about the intelligence, perception and emotions of the tiger that decided to peer over at her. In 1974 Fina Miralles remodeled the white cube of Vinçon gallery, Barcelona, into a makeshift zoo, and shared the fate of the other four animals confined there by occupying one of the five cages¹³⁹⁰. This protest against the conditions animals were then kept in zoos was followed, a couple of years later, by another one concerned with the abuses endured by women during Franco's dictatorship. Sherk and Miralles, each in her own way, associated the plight of non human animals with that of women; as either of them were groups not so welcomed by the elitist white cube.

Non human animals, at his point, had already fulfilled the role of works of art on their foray into contemporary art, in line with their previous characterization as objects or semi-objects, though animated. Now that they were revealing themselves as subjects, they could also act as human surrogates. As the white cube was a space imprinted by (visual) perception, artists began to speculate about the senses of other animals and to address those animals as viewers (and smellers). This type of substitution often carried a component of parody or humour, purported or befallen, that at times involved some controversy or accusations of encouraging inexcusable humiliations or offenses; because animals were still seen as lower and undeserving beasts, not to be equated with elevated humans. Paradoxically, this conceptualisation transformed animals in a neat reinforcement to question certain aspects of the white cube and the mode of perception it promoted. Animals constituted what appeared to be a rather absurd addition to a pre-established scheme that presented itself as absolute

¹³⁸⁸ Oiticica Hélio. "Tropicália: March 4, 1968". *Readings in Latin American modern art*. (New Haven: Yale University Press, 2004): 177-9.

¹³⁸⁹ Cavagnaro, Peter. "Q & A: Bonnie Ora Sherk and the Performance of Being". *blook BAM/PFA. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*. June 12, 2012.
<http://blook.bampfa.berkeley.edu/2012/06/q-a-bonnie-ora-sherk-and-the-performance-of-being.html> Last Access 13/05/2013

¹³⁹⁰ Parcerisas, Pilar. "La dialéctica natural-artificial en el trabajo de Josefina Miralles. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. (Madrid: Akal, 2007): 76-82.

and immutable, and in accordance with the premises of lateral thinking¹³⁹¹, this addition was advantageous as a way of destabilizing the system and finding new alternatives. Among other reasons, because beyond a regular change it also was somewhat of a reversal. After all, in Western cultures humans had defined themselves in opposition to other animals, and this fact made it easier to unmask the assumptions enforced by the white cube upon perception.

Throughout the second chapter of this thesis, I proceeded to examine the above issues and many others, clustered around the phrase I chose as its title: the parable of the "weird bug" (*bicho raro*). This fabricated idiom alludes to that human tendency of resorting to others as templates against which our own position, in a certain matter, is compared and measured. Moreover, animals seem to be a special case in this regard, since reactions such as the visceral ones pointed before suggested there was still a rejuvenated *scala naturae* or great chain of being in operation, but just in an informal range. As if the orderly and progressive succession of creatures (animals, man, angelic beings) continued to be influential, although with some changes and a cosmic touch. Namely, that angelic beings had been replaced by extraterrestrial ones in our ponderations. On the one hand, this sequences or power structures are echoed by ancient as well as recent stories in which "lower" beings are deceived by illusion or representation and "higher" beings know better, like the contest between the Greek painters Zeuxis, Parrhasius and a few birds; the dog scene portrayed in the "His Master's Voice" gramophone painting, or the anecdotes broadcasted by some mobile phone TV commercials. On the other hand, there is the common and widespread practice of invoking aliens when trying to consider problems like human colour perception, the variety and numbers of our senses (and their possible alternatives), or our sensory thresholds. Aliens who can either be extraterrestrial (those imagined little men, grey or green) or terrestrial (echolocating bats, electric fish, slippery sea stars or efficient bloodhound dogs with astonishing olfactory abilities). This is why "*bicho raro*" looks like a suitable invention to summarise all these foreign creatures, and to think how and why so many theorists and artists turn to them in order to illuminate our own positions, attitudes or convictions, as my exposition demonstrates.

Among these theorists, a very remarkable one is the biologist Jakob von Uexküll (1864-1944), concerned with the depiction of the

¹³⁹¹ De Bono, Edward. *Lateral thinking: creativity step by step*. (New York: Harper Colophon books, 1970).

surrounding perceptual worlds (or *Umwelten*) of a myriad of "*bichos raros*", from his renowned tick to house flies, sea urchins, *Paramecia*, snails, hermit crabs, domestic dogs or even human biologists, physiologists or astronomers¹³⁹². Due to his vindication of a subjective biology and the impact he has had in several contemporary artists, his ideas and writings have been decisive for my research. Other advocates of "*bichos raros*" could be philosopher Thomas Nagel and zoologist Donald Griffin, both of them interested in bats. Griffin discovered and described their echolocation, and he was applauded for it. However, decades later he was ostracised for awarding awareness, minds, intelligence, emotions, to non human animals, in another instance of the reluctance of the scientific community to concede supposed human capacities to other beings owing to an alleged fear towards anthropomorphism¹³⁹³. Nagel used bats as an study case, to explain why he thought the experiences of other animals were inaccessible to us¹³⁹⁴. The philosopher ended suggesting that a novel implementation of objective inquiry might prove valuable but, given the developments in fields like neuroscience, my stance is quite the opposite. I lean, thus, towards recommending a specific kind of subjectivity instead, as informed by the said developments and as I have argued in the pertinent section of the second chapter.

In consonance with the above, in the seventies a few artists began to apply the "*bicho raro*" strategy and decided to create exhibitions intended for animals other than humans; as if they were trying to uncover and counteract the perceptual pressures of the white cube and to offer some alternatives to its elitism and perpetual asepsis, to vision as the one and only sense, and to the absence of the body. In 1975, in one of his reflections *à propos* of immortality, Gino de Dominicis planned an exhibition whose entrance was restricted: only animals were allowed¹³⁹⁵. The human "viewers" were invited there just to stand outside Lucrezia de Domizio gallery in Pescara, wondering what the ox, the donkey, the goat, the goose, the turkey and the chicken that had been admitted had perceived inside. An exercise in humility in which at least some of them saw the humorous side. Marcel Broodthaers (1924-76) died before he could accomplish the exhibition

¹³⁹² Von Uexküll, Jakob and G. Kriszat (ilu.). "A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. A Picture Book of Invisible Worlds". *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*. (New York: International University Press, 1957): 5-80.

¹³⁹³ Griffin, Donald R. *The question of animal awareness: Evolutionary continuity of mental experience*. (New York: Rockefeller University Press, 1976).

¹³⁹⁴ Nagel, Thomas. "What is it like to be a bat?". *The philosophical review* 83, n° 4 (1974): 435-50.

¹³⁹⁵ Tomassoni, Italo (ed.). *Gino De Dominicis: Catalogo Ragionato*. (Milan: Skira, 2011).

for dogs he had been planning, but he had already produced several variations of his *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*. In this fictional meta-institution the artist meditated not only about art and museums, but also about the notion of what an eagle really was. In one of its sections/exhibitions, he compiled a huge number of figurative eagles in order to distinguish our human meanings and projections (majesty, grandeur, power) from the real birds of prey, who could be afraid of bicycles¹³⁹⁶. Just like animal studies would advise years later. In light of this, it was a shame that Broodthaers didn't have enough time for his exhibition for dogs. Still, the project was partially resumed by the original author of the idea, Dieter Roth, accompanied by Richard Hamilton. The duo joined a local dog, Chispas Luis, to embark upon a collaboration that gave shape to a show for two- and four-legged visitors in Cadaqués, summer of 1976¹³⁹⁷. Eventually Roth, Hamilton and Chispas Luis utilised the findings of Broodthaers (hanging the paintings at a proper height for a regular dog, representing topics appreciated by canines) in an enterprise stamped with humour and male rivalry, as hinted by the doggish alter-egos the two human artists adopted. Nevertheless, the dogs this exhibition summoned were a bit cartoonish and too visual. Something that another show by Jacques Lizène (developed between 1974-77) seemed to mend, when he insisted in the attractiveness scents hold for dogs¹³⁹⁸. Specially, the biological ones, like urine or faeces. In this way, Lizène's assault to the white cube contained two of its worst enemies: odours and biology.

These artistic shows for non human animals of the seventies tended to be rather humorous and to remain in the surface of the topic, as if coming up with this extravagant idea was almost enough. Shortly after, this kind of proposals would grow to become more detailed, aimed at real and specific animals and not so much at generic, comical or distorted versions of them. Since they sought to be more realistic, they were condensed in individual works instead of expanded into exhibitions. Artworks, these ones, that appeared occasionally in the eighties, scattered in the nineties, and were more common as the 21st century approached and started. These pieces orbited around a few axis and options. Regarding the conception and elaboration of the works, they could be modelled or adapted from different prototypes and be

¹³⁹⁶ Broodthaers, Marcel. *Der Adler vom Oligozän bis heute*. (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1972).

¹³⁹⁷ Hamilton, Richard and Dieter Roth. *Collaborations of Ch. Rotham*. (Cadaqués: Galería Cadaqués, 1977).

¹³⁹⁸ Lizène, Jacques and Marc Renwart. *J. Lizène: petit maître liégeois de la seconde moitié du XXème siècle, artiste de la médiocrité*. (Brussels: Atelier 340, 1990).

neighbouring, more or less, the products of pragmatic design or the more distanced scheme of high art. In the first case, they could be seen as responding to ergonomic needs, as Matthew Fuller formulated it¹³⁹⁹. In the second, the goal would be more nebulous. Intersecting and interacting with this dual distinction there would be another one, related to the reception of the works of art by the animals. Artists could be interested in causing a certain impact or reaction on the side of the animals (their audience) by aiming to the peculiarities of their perceptions; or in paying a greater attention to the well-being and comfort of those animals, to focus in improving them. Or trying to combine both perception and well-being. In fact, the works for animals that I have analysed present a composite mix of elements pertaining to the four axis outlined above, and the nuances are varied and numerous. But this division that I have proposed helps to clarify the panorama surrounding this compelling issue, as it is apparent in my essay.

A couple of clear cases of service towards other animals would be that of ecoartists like Betty Beaumont and Lynne Hull. In 1980, Beaumont and her collaborators dumped thousands of recycled coal fly-ash blocks in the Atlantic Ocean, to generate a flourishing ecosystem in a previously degraded spot; a change that would benefit both fish and fishermen¹⁴⁰⁰. The work, as such, was only visible for underwater creatures, its main audience. Hull, meanwhile, practices what she calls "trans-species art", and her client list includes "hawks, eagles, pine martin, osprey, owls, spider monkeys, salmon, butterflies, bees, frogs, toads, newts, bats, beaver, songbirds, otter, rock hyrax, small desert species, waterfowl and occasional humans¹⁴⁰¹". Her initial motivation was to respond to the gigantic and egotistic *earthworks* and the like, "the large scale macho artworks out in the western deserts", as she wished to find a "more feminine gesture of caring for landscape and environment¹⁴⁰²". She went on to create hydroglyphs for small creatures to drink, roosts for birds of prey to perch, havens for martens and islands for aquatic beings to take shelter, hoping to repair some of the damage already done by humans to these animals and to the environment as a whole.

¹³⁹⁹ Fuller, Mathew. "Art for Animals". July, 2007. <http://www.spc.org/fuller/texts/8/#sdendnote4anc> Last Access 01/08/2013.

¹⁴⁰⁰ For general information about this artwork, see: http://greenmuseum.org/content/work_index/img_id-382_prev_size-0_artist_id-37_work_id-75.html Last Access 05/08/2013.

¹⁴⁰¹ Hull, Lynne. "Lynne Hull. Creating Trans-species Art and Sculpture for Wildlife". http://eco-art.org/?page_id=7 Last Access 12/08/2013. This is Hull's website and blog, and a great resource to explore her works and thoughts.

¹⁴⁰² Hull, Lynne. "How I started making art for wildlife". <http://eco-art.org/?p=560> Last Access 08/08/2013.

Artist Bill Burns, with his *Safety Gear for Small Animals*, is a mixed case¹⁴⁰³. His miniaturised and anthropomorphic designs denounce both the vulnerability of those small animals and our disproportionate obsession with human safety, as well as our tendency to deal with everything in human terms. Meanwhile, in *Augmented Animals* designers Auger and Loizeau seem to imagine other animals as clients as a "bicho raro" strategy, to escape the constraints of a client-oriented design and reflect upon them, and to assist their animal customers in dodging the shortfalls of evolution via technology¹⁴⁰⁴. Artists Elizabeth Demaray¹⁴⁰⁵ and Amy Youngs¹⁴⁰⁶, on they part, both conceived separated projects devoted to providing improved and artificial shell-housings for hermit crabs. The comparison between these two proposals is a fruitful one, as it brings again to the foreground the need to trust a little bit more the preferences and agency of other animals with regard to their well-being, even if they are "just" crustaceans.

A few artists that have examined and exploited ways of attracting and repelling other animals (and thus, their perceptions) are Paul Perry, Michel Blazy, Ulf Rollof or Brandon Ballengée. Their procedures, that relied on scientific information, involved employing scents, pheromones, food, specific colours or lights... Besides, there would be other works related to growing concerns about the interests and well-being of other animals. Around 2004, Lucy Kimbell began fantasising about a *Rat Evaluated Artwork*, that would be judged by these rodents¹⁴⁰⁷. However, for the artist the idea entailed a long battle with herself, divided between ethics and aesthetics considerations in which the former appeared to weight a bit more than the latter, as she wasn't comfortable with the action of forcing the rats to stay in the gallery. Instead, she organised a family and pet friendly event, and a lecture.

Last but not least, Rachel Mayeri's film *Primate Cinema: Apes as Family*¹⁴⁰⁸ (2011) works as a perfect summary and peak of the second chapter of this thesis. The plan was to make a movie for captive chimpanzees. The artist worked side by side with psychologist Sarah-

¹⁴⁰³ For general information about Bill Burns, see: <http://billburnsprojects.com/> Last Access 12/08/2013.

¹⁴⁰⁴ <http://www.auger-loizeau.com/index.php?id=6> Last Access 19/08/2013.

¹⁴⁰⁵ Demaray, Elizabeth. "The Hand Up Project: Attempting to Meet the New Needs of Natural Life-Forms". http://www.elizabethdemaray.com/main_all.html?http://www.elizabethdemaray.com/Projects.html Last Access 21/08/2013.

¹⁴⁰⁶ Pike-Russell, Vanessa. "Interview with Amy Youngs". *The Crabstreet Journal*. <http://crabstreetjournal.org/wp/blog/tag/3d/> Last Access 25/08/2013.

¹⁴⁰⁷ Baker, Steve. "'Tangible and Real and Vivid and Meaningful': Lucy Kimbell's *Not-Knowing* about Rats". *Animal Encounters*. (Leiden: Brill, 2009): 197-218.

¹⁴⁰⁸ <http://rachelmayeri.com/blog/2011/04/18/primate-cinema/> Last Access 26/12/2013.

Jane Vick and the chimps' keepers to guarantee a solid scientific backing for the project, that was intended to, simultaneously, entertain the apes and improve their lives by enriching their zoo environment. The film star (a fictional and enculturated female chimp) acted as a symbol of the human-chimp primate encounter Mayeri was trying to promote. The final gallery installation included multiple screens, two of them reproducing (side by side) the film for chimps and their reactions, and another TV set showing the project's *Making of* in an adjacent room full of books related to the work: a complex multi-screened piece for a multi-screened human mind, a *mise en abyme* not only because of its structure and configuration but also because of its content. A product a little less "chimpancentric" than the result the artist had hoped for; as we, humans, were the ones able to either follow through or lose ourselves irremediably in that meta-labyrinth of images¹⁴⁰⁹.

Once the artists had introduced non human animals in the white cube of the gallery space, and those black boxes had revealed themselves as perceiving subjects, it was a matter of time that artists would explore the possibility of some sort of communication. The knock on the outside of the box had received a response, so the next step was to attempt a dialogue. For this reason, I dedicated the third chapter of this thesis to investigate the role of animals as interlocutors in contemporary art and culture, as treated by artists and studied by scientists; as well as the experimental endeavours pursuing to translate the perceptual worlds and experiences of other animals into our own human terms.

As means of organising the spine and contents of the chapter, I turned to a book by ethologist Konrad Lorenz, whose English title is *King Solomon's Ring*, and its original German one *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen*¹⁴¹⁰ (he spoke to the beasts, the birds and the fish). The last sentence refers to the powers of this legendary ring, that allowed King Solomon to speak to and understand animals. But Lorenz argues science and observation have conferred upon him similar powers without any magical contraption. Some of the examples the scientist proposes are useful to delineate the communicational comings and goings between humans and other animals,

¹⁴⁰⁹ I have addressed this artwork in detail both in the second chapter of this thesis and in this paper: Cortés Zulueta, Concepción. "How Does a Snail See the World? Imagining Non-Human Animals' Visual *Umwelten*". *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*. (Leuven: Leuven University Press, 2013): 263-79.

¹⁴¹⁰ The Spanish translation follows the original German title: Lorenz, Konrad. *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros*. (Barcelona: Tusquets, 1999).

since they contain humans talking Animal (either Cockatoo, Jackdaw or Duck), as well as animals talking Human (Roa the crow giving a human alarm call). In 1959 Lorenz just insinuated slightly what, decades later, was going to be ascertained. That is, that some animals went well beyond the repetitive and vacuous imitation to which we had limited their efforts to communicate with us; orally, in the case of parrots (or corvids) and gestually, in the case of apes other than humans.

Lorenz's original title also gave me the sections in which I was going to divide most of the third chapter, depending on the animals or group of animals the different artists were dialoguing with: beasts, birds or "fish"¹⁴¹¹; on earth, air, or water. Moreover, it is no coincidence that the ethologist provides the backbone of the chapter, as the implicated artists resort to scientific advances and to fields like ethology, primatology, psychology, evolutionary biology, etc., to design and ground their proposals.

For instance, artist Nicolas Primat attended at least one primatological conference, and built a whole exhibition (*Demo Bonobo*) around the ideas of evolutionary biologist (and primatologist) Frans de Waal¹⁴¹². Primat aspired to assemble a meaningful communication with other primates (bonobos, baboons, squirrel monkeys) thanks to our evolutionary kinship, to the similarity of our bodies, emotions and gestures. He tried to integrate in non human primate groups as if he was cohabiting with foreign tribes, with other languages and cultures he was compelled to learn. An effort that is best understood if we consider the methods practiced, nowadays, by primatologists like Barbara Smuts¹⁴¹³, or the legacy of the talking apes: Washoe and her chimpanzee family¹⁴¹⁴, Koko and Michael (gorillas), Kanzi and Panbanisha (bonobos) or Chantek (orangutan).

Irene Pepperberg's research with Alex¹⁴¹⁵ (an African Grey Parrot) was essential for artist Rachel Berwick and her collaborator and bird expert Sue Farlow¹⁴¹⁶. Pepperberg used the model/rival technique to

¹⁴¹¹ For structural reasons, these "fish" include some that are not so biologically, as whales. As this is not a biology thesis, I invoke the indulgence of the reader regarding this point.

¹⁴¹² Brechet, Pascal. "Nicolas Primat - Demo Bonobo (1ere partie)".

<http://www.youtube.com/watch?v=IA-hl6KmZmU> Last Access 24/01/2014.

¹⁴¹³ Smuts, Barbara. "Encounters with animal minds". *Journal of Consciousness Studies* 8.5-7 (2001): 293-309.

¹⁴¹⁴ Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin: What chimpanzees have taught me about who we are*. (New York: William Morrow, 1997).

¹⁴¹⁵ Pepperberg, Irene M. *The Alex studies: cognitive and communicative abilities of grey parrots*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

¹⁴¹⁶ Farlow, Sue. "Bearers of a Lost Language". *ParrotChronicles*, 2002

<http://www.parrotchronicles.com/features/maypore/maypore.htm> Last Access 16/02/2014.

teach Alex the meaning of human words, and how to answer questions. As this method was based on social interactions it presumed that the parrot had social abilities, a faculty that in the past had been often denied to animals other than humans. Berwick and Farlow applied the same technique with Papetta and Apekiva, a couple of Amazon parrots (a blue-front and an orange-wing). The plan was to teach them to talk and understand Maypure, a long lost South American language whose last words had been spoken by a parrot, as supposedly Alexander von Humboldt had attested in his diaries¹⁴¹⁷. Then, the parrots were to be exhibited in an installation, as a living proof of the confounded boundaries between nature and culture, language and biology. If Berwick wanted the birds to talk, philosopher and musician David Rothenberg wanted them to sing, and to sing with him (and with his clarinet), to make music together¹⁴¹⁸. He challenged scientists to clarify why birdsongs couldn't be considered as music, and he defended that making music was also pleasurable to birds; a claim that could coexist with evolutionary and pragmatic explanations of birdsong, like male competition. In the philosopher's experience, when playing music with birds they did establish an intuitive dialogue and created something new that was more than the sum of its parts.

Another creatures with whom it was possible to play music were whales, albeit it was a difficult enterprise due to the underwater factor. It was in the early seventies when Roger Payne unveiled and popularised whale songs¹⁴¹⁹, and employed them to advocate for their cause and halt their abusive hunting, adding their own voices to the debate. Their mysterious lives in the oceanic depths and their subaqueous tunes seized the imagination of the time and incited artists like Jim Nollman, who attempted to arrange a lengthy musical collaboration with the cetaceans as a way of fostering a communion with nature¹⁴²⁰. Decades later, Louis Bec would focus his attention in electrical fish, like elephantnose fish (*Gnathonemus petersii*). As these electrical fish both communicated and perceived their surroundings through weak electrical pulses, the intention of the artist was to offer them the opportunity to contribute with their voices in the networks of global communication, made also possible by

¹⁴¹⁷ This presumption is not accurate, but I discuss this issue in detail in the corresponding section.

¹⁴¹⁸ Rothenberg, David. *Why Birds Sing: A Journey into the Mystery of Bird Song*. (New York: Basic Books, 2006).

¹⁴¹⁹ Payne, Roger S. and Scott McVay. "Songs of humpback whales". *Science* 173.3997 (1971): 585-97.

¹⁴²⁰ Nollman, Jim. *The Beluga Café: My Strange Adventure with Art, Music, and Whales in the Far North*. (Toronto: Key Porter Books, 2002).

electricity¹⁴²¹. Bec's complex fabulatory epistemology located these fish as a fundamental node in the Animal-Machine-Man relationship, because they were able to convey through the same means (electricity) both their perceptual *Umwelten* and their communications. A means, electricity, that was also a crucial component of the functioning of our cells and of contemporary communication networks like internet, and a continuity, this last one, that insinuated the possibility of a more direct future connection, maybe even brain to brain, as hinted by artists like Antony Hall¹⁴²².

An intriguing outlook that emerged while writing this third chapter about animals as interlocutors was how, in the late sixties and along the seventies, had coalesced several modes of building bridges towards new perspectives. The paths that were taken seem to coincide with the rejuvenated *scala naturae* I sketched earlier: other animals, humans, extraterrestrial beings or realities. In 1969 human beings landed in the moon for the first time. That same year Allen and Beatrice Gardner published in *Science Magazine* their report about their achievements "Teaching sign language to a chimpanzee¹⁴²³", that is, to Washoe. The two events were linked by some, and Roger Fouts even expressed his exhilaration about being able to talk with Washoe with these words:

I felt like I had walked on the moon with Washoe. For thousands of years humans had fantasized in myth and fable about talking with animals, and now we were realizing that dream. It was tremendously exciting to be a direct partner in this breakthrough conversation¹⁴²⁴.

Roger Payne also acknowledged a similar association of ideas, and alluded to extraterrestrial communication and cetacean "greetings" in the same paragraph, in a 1979 flexi-disc for *National Geographic* with those "Songs of the Humpback Whale":

The recording you all now hear was carried on board a Voyager spacecraft and into outer space. The reason for including such a strange message, one of many greetings from Earth, is that there is a remote chance, sometime within the next 1.2 billion years (the expected lifetime of the spacecraft) that some other space-errand civilization may find this bottle

¹⁴²¹ Bec, Louis. "Les Stimutalogues. Le *Gnathonemus petersii*: Electricfish". *noema*. <http://noemalab.eu/ideas/essay/les-stimutalogues/> Last Access 17/03/2014.

¹⁴²² Hall, Antony and Rikke Hansen. "Enki – Human to Fish Communication". *Antennae* 13 (Summer 2010): 29.

¹⁴²³ Gardner, R. Allen, and Beatrice T. Gardner. "Teaching sign language to a chimpanzee". *Science* 165.3894 (1969): 664-72.

¹⁴²⁴ Fouts, Roger and Stephen Tukul Mills. *Next of kin: What chimpanzees have taught me about who we are*. (New York: William Morrow, 1997): 104.

tossed into the cosmic ocean and decode its message from Earth. That idea stops my heart. The songs of whales, so long confined within the vaults of the sea, have in the span of just twenty years, burst through its surface, flowed over the land, conquered the hearts of their age-old enemy, man, and they are now bound in a 1.2 billion year journey that spread them throughout the galaxy¹⁴²⁵.

Going beyond the limits of what was then known meant, either, to discuss colour preferences with a group of chimpanzees¹⁴²⁶ or walking on the surface of the moon; picturing the obscure lives of the colossal whales in the cold and dense sea abysses or sending alien-friendly messages across the universe (whale songs included). But when the eighties approached, the foundations of that whole castle in the cosmos (and in the abysses) tumbled and fell, at least partially. The enthusiasm of the age had pushed things too far and too quickly, and the negative consequences of that rush concurred with the opposition by whom still thought animals had to remain in their place, at a proper distance from humans. A circumstance, this one, that Fouts has linked to economic and political interests that were benefiting of specific forms of animal exploitation.

Anyway, as I have summarised above and presented in detail in the main body of my dissertation, throughout the nineties and the beginning of the 21st century, artists as Primat, Berwick, Rothenberg, Bec, adopted and adapted the positions and attitudes of the preceding decades, incorporating to their practices novel scientific knowledge. In addition to this shared inclination, there are other common or affiliated traits between these artists. I discern an emphasis in the body, as well as in the nonverbal aspects of communication (gestures, the emotions that conveys a certain posture or physical energy). There is also some vindication of subjectivity and intuition. All of it, maybe, to balance the excessive weight and importance that is usually given to an aseptic and intellectual understanding of language, speech and communication; as if these were confined in another white cube. In this context, posing a dialogue with other animals was a way to underline these biases and shortcomings. Subsequently, it became possible to attempt translations of non human animals that addressed more than one domain simultaneously, integrating a few of them in the same conceptual or artistic frame. As, for instance, did Temple Grandin when she drew a detailed analogy between her intellectual and

¹⁴²⁵ Payne, Roger. "Songs of the Humpback Whale". *National Geographic* (January 1979): 24.

¹⁴²⁶ Lenain, Thierry. *Monkey painting*. (London: Reaktion, 1997): 98-99.

sensory autistic particularities and those of animals¹⁴²⁷, or Marcus Coates, who managed to embody in a single work (*Dawn Chorus*, 2007) the metabolism, time perception, somatic sensations and social dimensions of birds. As if he was accomplishing, decades later, what Jakob von Uexküll had imagined as one of the future purposes of art: to enlighten the subjective path of biology by bringing closer to scientists the experiences and perceptual worlds of other animals¹⁴²⁸.

Up to this point, I had scheduled and developed the first three chapters of my thesis to examine the various roles non human animals had been appointed inside and around the white cube of contemporary art, those of works of art, viewers and interlocutors. But there was a very important one left, that of artists. In order to fulfil this role, animals had to be agents, as well as regular collaborators. At the most basic level, this meant that they had to move to act, to express themselves, to leave a trace. Because "if you don't move, you are a mushroom", as one of my biology professors asserted in a taxonomy class: a sentence I have recycled as my fourth chapter's title. If you don't move, you might be mistaken by a fungus, or a plant, which don't generally move. On the contrary, movement tends to define animals, it "animates" us. Thus, it should come as no surprise that many artists have paid a close attention to animal movement and to its consequences. Nor that this fourth and last chapter is the most comprehensive one of my dissertation, due to the fact that my original motivation and the impulse behind this project was to explore the contributions made by other animals to contemporary art, as it is as agents, collaborators and artists how they are able to make their most significant interventions.

My strategy to deal with animal movement and agency was to take advantage of a seminal performance by human Joseph Beuys and coyote Little John: *I like America and America likes me*¹⁴²⁹ (New York, 1974). In this piece I recognised a point of inflection that both echoed the preceding attitudes towards animals (pre-1974) and anticipated the future (post-1974) in this regard. An evaluation, this last one, that was supported by the substantial number of artistic responses Beuys and Little John's action had gathered over the years.

In May 1974, Beuys arrived in New York from Düsseldorf, was wrapped in felt, transported in an ambulance to René Block Gallery, and spent three days locked up in its white cube with a male coyote,

¹⁴²⁷ Grandin, Temple and Catherine Johnson. *Animals in translation: Using the mysteries of autism to decode animal behavior*. (London: Bloomsbury Publishing, 2006).

¹⁴²⁸ Von Uexküll, Jakob. *Ideas para una Concepción Biológica del Mundo*. (Madrid: Calpe, 1922): 74-5.

¹⁴²⁹ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. (London: Thames & Hudson, 2008).

and a number of items (felt, crook, torch, gloves, musical triangle, straw, *Wall Street Journals*), alternating highly ordered ritualistic phases with others unstructured ones. Then, the initial trip was reversed and the artist flew back to Germany. His refusal to step on American soil was a protest against the Vietnam War, and against other issues like the historical abuse towards Native Americans, for whom the coyote was standing for.

The impact of the artwork was noteworthy, though there was (and still there is) a tendency to highlight certain features of the performance: its epic traits, the struggle between man and coyote, the risks allegedly endured by Beuys, the ritual and the shamanic conciliation, the symbolic and spiritual roles personified by the coyote... In contrast, there exist other current interpretations far more placid, which point that the supposedly wild coyote had a name (Little John) and an owner¹⁴³⁰, the playful nature of some of the interactions, and the occurrence of intervals of repose and mutual understanding between Little John and Beuys¹⁴³¹. Besides the characteristic calm of this account of the action, another trend that pervades is an increased stress in the individuality of the coyote (Little John), instead of just considering him a generic representative of a species, Native American peoples, the wilderness, or a symbol of any other idea or group of ideas. Something that could be related with the already mentioned eagle exhibition by Broodthaers, who had tried to separate the meanings we projected upon the eagles from the birds of prey in themselves. The question was to aerate the prevalent aura of excessive danger and violence that used to define the action, and to face it with another viewpoint in mind.

This was an attitude that could also be found in the artistic responses to *I like America and America likes me* I cited before. An early one was by Rose Finn-Kelcey and two magpies, who in 1976 inhabited for two days the window display of a London gallery¹⁴³². Despite sharing some of the mystical atmosphere of the coyote piece, this performance was a little bit more earthly. Magpies were everyday birds, and the interactions between them and the woman were not marked by the rigid ritual that framed the comings and goings of man and coyote. Another performance by Kira O'Reilly and the pot-bellied female pig Deliah could be seen as the definitive appeasement of Beuys

¹⁴³⁰ Even a collar, as I could ascertain in Helmut Wietz's documentary about the action.

¹⁴³¹ Williams, David. "Inappropriate/d others: or, the difficulty of being a dog". *TDR/The Drama Review* 51.1 (2007): 92-118.

¹⁴³² Battista, Kathy. *Renegotiating the body: feminist art in 1970s London*. (New York: IB Tauris, 2013): 58-9.

and Little John's action: *Falling Asleep with a Pig*¹⁴³³ (2009). As its title points out, woman and female pig lived and slept together in the gallery space for an extended period of hours. All the needs of Deliah were carefully assessed and met, as O'Reilly was conscious of the non-consensual nature of the presence of the female pig in the gallery, and she sought the greatest symmetry possible. In the whole, the performance was peaceful and rather domestic, an encounter rather than a struggle, and it underscored shared aspects between the two females (rest, sleep, dreams, among others) that had been thoroughly omitted in the narrative surrounding Beuys' proposal. This doesn't mean those aspects were entirely absent from Beuys' works. A second look, prompted by the type of artistic responses briefly reviewed here, revealed their existence at a certain distance from the spotlight. For instance, Beuys and Little John playing with the pair of gloves, or relaxing in the straw near the window. By all appearances, it is this kind of direction the one Nicolas Primat is exploring too when he declares himself inspired by the German artist.

Conversely, there have been other artistic reactions to *I like America and America likes me* that have magnified its violent component, even to the point of distortion and caricature. That is the case, I believe, of Oleg Kulik's *I bite America and America bites me* (New York, 1997), a reenactment of Beuys' piece but with the Russian artist assuming the role of Little John, and behaving like a raging dog. The security apparatus (bars, chains, bitesuits) was wildly exaggerated, and the performance appeared to be somewhat of a staging of an "eye for an eye" exchange between Russia and the United States. Likewise, in 2008 Diane Borsato devised another performance (and video art) that responded to the excessive drama, grandeur and epic ascribed to Beuys' piece, and she did not so by exaggerating it, but by inverting its coordinates. She relocated the white cube into her bedroom and metamorphosed the coyote into a cat; specifically, into her own cat¹⁴³⁴. It was a manner of shifting the axis of the discussion about our relationships with other animals: from the symbolic and elevated realm that was so widespread before to the inside of our homes, to the real animals we treated daily.

Precisely, several works of art have addressed the topic of our cohabitation with other animals by evoking the layout of a house. In *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen*

¹⁴³³ <http://www.artscatalyst.org/projects/detail/interspeciescornerhouse/> Last Access 08/07/2014.

¹⁴³⁴ <http://dianebersato.net/projects/three-performances-after-joseph-beuys-marina-abramovic-and-bonnie-sherk/> Last Access 21/06/2014.

(documenta X, 1997), Carsten Höller and Rosemarie Trockel presented a divided house where the audience could contemplate a family of pigs behind a one-way mirror ¹⁴³⁵. The installation and the row of interrogations posed by the artists in the catalogue urged for reflection on issues like the past and present of the age-old human/pig association, or the intersections between the commercial exploitation of animals raised for food and that of women's bodies or vulnerable workers. Questions we had really close, at home, but that we tended to avoid anyway. Another previous work with the word "house" in its title had been *A House Divided* (Berlin, 1989) by Mark Thompson ¹⁴³⁶. If Höller and Trockel chose pigs for their project, Thompson opted for insects that had also a sustained relationship with humans: bees. The artist turned the white cube into a yellow one by using beeswax, and built a clear beehive in the gallery that allowed the observation of the comings and goings of the bees who feed on either side of the Berlin Wall, then about to fall. As the one-way mirror, the clear beehive was a window to evaluate our connection with animals, and to reconsider the divide we had set between us and them. In fact, Thompson approached this subject with some of the epic tone often attributed to Beuys: he introduced his head into the hive, without being sure how the bees were going to react. Interestingly enough, this action found a similar response to that of Kira O'Reilly in *Sleeping in a Bee Hive* by Bärbel Rothhaar ¹⁴³⁷ (2004-6). This time, the hive was located in Rothhaar's bedroom, and inside the box there was just a wax sculpture of the artist's head. Again, a calmer proposal by a woman artist that remarked a more "homey" continuity between us and the rest of animals.

In spite of the struggle that Beuys and Little John's action staged at times, the piece also alluded to the continuity cited above. During the ritualistic phase, the German artist offered over and over the handle of the crook to the coyote, as if he was requesting his participation. In addition, Beuys incorporated to the performance a game with the pair of gloves that Little John improvised at one point, which delineated the growing confidence between the two males and shaped the evolution of their relationship. For the man, the coyote was a peer sculptor, as he demonstrated by welcoming all the canine interventions. Thereby, Beuys opened the way for many other artistic

¹⁴³⁵ Höller, Carsten and Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen*. (Cologne: W. König, 1997).

¹⁴³⁶ Stiles, Kristine and Peter Howard Selz, (eds.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. (Los Angeles: University of California Press, 1996): 632.

¹⁴³⁷ http://www.baerbel-rothhaar.de/en/bienen_01.html Last Access 05/08/2014.

collaborations between humans and other animals, in which the latter did contribute to the creative process. An outstanding example would be *The Mended Spiderweb* series by Nina Katchadourian, a group of works that she produced during the summer of 1998 in Pöytä, Finland, as part of a bigger section of her career called *Uninvited Collaborations with Animals*¹⁴³⁸. In order to help the spiders, Katchadourian decided to patiently repair (with a conspicuous red thread) the spoiled webs she noticed around her cabin. Allegedly, her intentions were good, but she was surprised to find that the interventions were not welcomed by the 8-legged arthropods, who expelled the foreign and noticeable threads into a pile on the ground below the webs. Rather than imposing her human will to the tiny beings, the artist acknowledged their agencies and decided to build her project around them. A choice that amended our tendency to prioritise human solutions to animal and environmental problems, even if the former ignored the preferences and agencies of the animals implicated.

If artistic collaborations such as the ones accomplished by Katchadourian with the spiders were occasional and didn't continue for too long, other ones involved a lifetime. That would be the case of William Wegman and Man Ray, Fay Ray, Batty, Chip, Bobbin, Candy, Flo or Topper, the artist own saga of Weimaraner dogs¹⁴³⁹. In the early seventies, Man Ray's spontaneous interferences in Wegman's videos ended up determining both their content as well as the drift of his career towards a lifelong collaboration with his dogs, even though the human was reluctant at first. Over time, his videos, books, films and photographs, a cooperative co-creation, became an engaging statement about the human/dog relationship, thanks to which you could witness the emergence and growth of a bond, the changes caused by aging, the subsequent loss and duel, and its partial relief due to the juxtaposition of another life, of another cycle, that didn't erase nor replace the previous one. In line with this, you could uncover yet another aspect of *I like America and America likes me*. In the performance you had Little John and you had Beuys, a coyote and a human, a canine and a primate. In this light, if you focused in the growing trust between man and coyote during the days the piece lasted, you could relate its progress with a reference to the domestication and joint evolution of humans and dogs. A process that wasn't (as current research suggests) as one-sided as we have long believed,

¹⁴³⁸ <http://www.ninakatchadourian.com/uninvitedcollaborations/spiderwebs.php> Last Access 02/09/2014.

¹⁴³⁹ McHugh, Susan. "Video dog star: William Wegman, aesthetic agency, and the animal in experimental video art". *Society and Animals* 9.3 (2001): 229-52.

since both humans and dogs shaped and domesticated each other, and thus contributed to the resulting changes.

As my exposition shows, the transformation experienced in the attitudes of artists towards non human animals acknowledges new ways of conceptualising our interactions with them, in accordance with a novel perception of our position and role in the environment as a whole, in the networks constituting the ecosystems. As if there was no longer a "man in charge" or in control, but a complex circuitry of interdependencies, a whole new world of possible agencies to consider. Actually, Beuys himself was an early pioneer regarding the introduction of the concerns towards the environment into the European political institutions in the late seventies and early eighties. The artist was among the founders of the German Green Party (*Die Grüne*) and he even acted as one of its candidates for the European elections¹⁴⁴⁰. In advance, in 1969 he had already declared himself a member and the spokesman (and leader) of the *Party for all animals* he had created. In his works and political activities Beuys tried to give voice to other agencies, to other animals, and simultaneously he imposed himself as his representative and dictated their words to some extent. This would be the point of inflection I cited before, the mixture of past and future stances I detect in Beuys, and the reason why I found *I like America and America likes me* so valuable as a reference or template for the first half of my fourth chapter. The piece echoed and was the heir of the preceding decades, but it also anticipated and engendered the future, as manifested in the multiplicity of perceptual worlds and agencies taken into account in the works of artists like Katchadourian, Primat, Mayeri, Coates, Bec and many others.

In recent years, scholars have paid a close attention to non human agencies, animal or not. That is the case of Actor-Network Theory¹⁴⁴¹ or Jane Bennett's *Vibrant Matter*¹⁴⁴². This tendency has opened up the panorama, as now any agency can be considered and examined, and not just human ones. However, I felt a bit uneasy about the homogenisation this appeared to bring about for animals. Their agencies could be addressed, but more or less in the same way of those of a rock or a hammer; probably to circumvent the weaknesses of vitalism. Because of it, I thought it was necessary to discuss some of

¹⁴⁴⁰ Beckmann, Lukas. "The Causes Lie in the Future". *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. (New York: Distributed Art Publishers, 2001): 91-112.

¹⁴⁴¹ Latour, Bruno. *Reassembling the Social-An Introduction to Actor-Network-Theory*. (New York: Oxford University Press, 2005).

¹⁴⁴² Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. (Durham: Duke University Press, 2010).

Bennett and Latour's ideas, as I have done in detail in the corresponding section of this thesis, and find a compromise for "my" animals. On the grounds that I believed I was sensing a connection and recognising something (more), peculiar, in the works created by animals. I encountered an answer when reading how, for Bennett, human power is a kind of thing-power in which matter has organised itself in a more complex way. The thought of that complexity made me remember that we share certain kind of organised structures with many animals: brains. We even share some rather special cells with some of them, mirror neurons, involved in reading and replicating animal movements, and possibly also responsible of or associated with empathy. Accordingly, this continuity could make us feel intellectually and bodily connected to the movements of other animals, or to their tracks, to their traces; maybe even at an emotional level. This would be consistent with the observation I made before, when commenting Nagel's views, that it could be useful to look for more subjectivity, grounded in current knowledge about our brain, to approach the perspectives and experiences of other animals.

Considering the said connection we feel towards the movements of other animals, and to its traces, it should not come as a surprise the large number of artists that have focused their practices on this issues. At this point, in order to sort out their efforts I divided them depending on the medium conquered by the animals involved: air, water or land.

An early case of artistic interest towards birds flights was that of Jan Dibbets in *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* (1969), a conceptual approximation to the question¹⁴⁴³. Dibbets supposedly shaped the territory of the male bird in Vondelpark (Amsterdam) by displacing, little by little, the posts that marked its boundaries. The sculpture, as stated by the artist's words, was made of the invisible lines traced by the flights and movements of the bird inside the virtual territory. Hence, it could only be perceived and imagined through the documentation prepared and exhibited by Dibbets. Artists, though, did not follow birds trajectories just in the outside, they also introduced them in the white cube. There seems to be somewhat of a lyric enthrallment with the idea of a flock of birds (or butterflies) doodling in the air inside an art gallery, as explored by works of Jannis Kounellis, Mark Dion, Damien Hirst, Bik Van der Pol...

¹⁴⁴³ Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur* 1969. *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* 1969. *Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture* 1969. *Rotkehlchenterritorium / Skulptur* 1969. (New York and Cologne: Siegelau/Walter König, 1970).

But one of the most renowned would be *from here to ear* by Céleste Boursier-Mougenot, presented in several variations after his debut at PS1, New York, in 1999¹⁴⁴⁴. The installation involved accommodating a group of finches in the gallery space, with guitars as perches and cymbals as water and food containers. The birds flew and lived around, and the sounds they produced were amplified, filling the air and generating a peculiar and synaesthetic atmosphere, where the music underlined the birds movements and influenced the general mood, humans included.

Water, again, entailed further difficulties, but this hasn't stopped artists to scrutinise fish movements. Boursier-Mougenot himself did a piece with goldfish (*fisheyedrones*, 2011). Another would be *2000-7-2*, a performance by Zhu Ming in Changchun, China, in which the artist smeared a glowing substance both into his naked body and that of a fish inside a tank, highlighting their motions in the dark. Nevertheless, perhaps the most noteworthy case would be a series of works by Ken Rinaldo in collaboration with some specimens of Siamese fighting fish (*Betta splendens*), collaboration that started in 1993 and was culminated in 2004 with *Augmented Fish Reality*¹⁴⁴⁵. Rinaldo designed successive mobile habitats for the fish that could be controlled by their swims and propelled around the gallery space, either hanging from the ceiling or rolling on the floor. The tanks facilitated more symmetric interactions between fish and humans, and a better access to their aquatic *Umwelten* thanks to cameras and live projections.

Video artist Sam Easterson also used cameras to follow many animals over the land such as cows, pigs, sheep, goats, bison, caribous, wolves, armadillos, scorpions, alligators, tortoises, spiders, crickets... He mounted cameras on them and then presented the results with the least edition and post-production possible¹⁴⁴⁶, to offer an intimate outlook of their lives. Therefore, it was easier to empathise more directly with the animals, to understand how their relied on various senses, what caught their attention. Other artists have taken advantage of the routes of snails (boredomresearch) or filmed the comings and goings of ants (Rivanne Neuenschwander, Donna Conlon, Sean Dockray). Yukinori Yanagi, in turn, did not wield a camera but, on his knees, recorded the trips of a single ant with a

¹⁴⁴⁴ Bianchini, Samuel. "Listenings Working: Céleste Boursier-Mougenot in Conversation with Samuel Bianchini". *Céleste Boursier-Mougenot: États Seconds*. (Dijon: Les presses du réel, 2008): 127-31.

¹⁴⁴⁵ <http://kenrinaldo.com/> Last Access 10/10/2014.

¹⁴⁴⁶ Andreyev, Julie [interview with Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture* 21 (Summer 2012): 69-73.

red crayon in his hand, revealing a definite pattern and the attempts of the social insect to return to her anthill¹⁴⁴⁷. Even a creature so tiny, then, could express her preferences by the traces of her movements.

As insinuated by Yanagi, the tracks and traces of animals movements could be transformed into the lines of a drawing, or into brushstrokes. If you move, you are not a mushroom, you are a trace, you are a line, you can be a brushstroke, and you are expressing yourself. At times, these brushstrokes were produced by non human animals themselves. For instance, the artistic duo formed by Olly and Suzi tried to incorporate the tracks and prints (even bites) of endangered wild animals into their paintings. But there have been proper non human animals painters too. For this reason, I included in my thesis a "A Brief History of Painting by Non Human Animals", paying special attention to apes, dogs and elephants. Apes like Congo, the chimpanzee who made possible that Desmond Morris realised his studies on *The Biology of Art*¹⁴⁴⁸. Likewise, Washoe's family; the gorillas Koko and Michael, or the other "monkey painters" reviewed by Thierry Lenain¹⁴⁴⁹. Dogs like Tillie, with her scratched canvasses, or like Donnie, with his geometrical compositions of stuffed animals. Elephants like Siri, who convinced David Gucwa that she had something inside her head, emotions she translated into smooth or sharp drawings, depending on the day¹⁴⁵⁰; or like the Thai elephants out of job with whom Komar and Melamid *ecollaborated*¹⁴⁵¹. In all of their lines or brushstrokes we recognise something familiar, far from random, that suggests there is someone behind the traces, a subject behind the movements. At times it is the emotion, happy wide loops or energetic zigzags; at times, it is the composition: the balance of symmetry, the organisations of the elements, the acknowledgement of the pictorial field... Symptoms that point to the existence of a non human animal aesthetics, in continuity with ours¹⁴⁵². If we add these symptoms to the capacity for representation (as shown by the drawings of birds, flowers or berries by the female chimpanzee Moja), the resulting

¹⁴⁴⁷ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". *In the making: creative options for contemporary art*. (New York: Distributed Art Publishers, 2003): 236-43.

¹⁴⁴⁸ Morris, Desmond. *La biología del arte: un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*. (Mexico: Siglo XXI Editores, 1971).

¹⁴⁴⁹ Lenain, Thierry. *Monkey painting*. (London: Reaktion, 1997).

¹⁴⁵⁰ Gucwa, David and James Ehmann. *To whom it may concern: An investigation of the art of elephants*. (New York: Norton, 1985).

¹⁴⁵¹ Fineman, Mia and Komar & Melamid. *When elephants paint: The quest of two Russian artists to save the elephants of Thailand*. (New York: Perennial, 2000).

¹⁴⁵² Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". *Contemporary Aesthetics*, 2004.

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243> Last Access 18/03/2015.

inference would be that certain animals are closer to us than we thought in aesthetics and artistic matters.

Here, again, the human/animal divide fades, as domains that had been long established as solely human appear to be present in other animals too; at least, partially. Art is one of those realms, as language, or culture. In the last sections of this dissertation, I turned to a couple of Chinese artists that enlightened this issues through their collaborations with animals. In *A Case Study of Transference* (1994) Xu Bing "tattooed" a couple of to pigs (male and female) with false English words and invented Chinese characters¹⁴⁵³, because he felt their copulation will prove that "nature" was victorious over "culture". Instead, the artist found both to be inextricable from each other. The pigs did mate in front of an ashamed audience, even though the process was more complex than anticipated as they were (like us) shaped by culture, theirs and ours. Addressing this performance allowed me to discuss non human cultures, and how Japanese primatologists were who introduced this concept, as they were not burdened with a religion and/or tradition that completely separated humans from other animals.

Around 1989, Liang Shaoji turned to silkworms, and started what has been, since, a lifelong commitment¹⁴⁵⁴. Due to his background in textile crafts and traditional arts, he was looking for ways to circumvent the distinction between high and low arts, and he found the answer in the silk thread. A thread both origin and history, matter and concept, biology and culture, art and life. The artist emphasised with the worlds, life cycles, efforts and emotions of those little insects, and began to think about him as if he was just another silkworm. After all, silkworm or human, both animals had evolved together for millennia, both artists devoted their lives to create and, natural or artificial, Liang could not find significant differences between the fabrics woven by humans and the weft that formed the silkworm's cocoon. Thereby, Liang's ideas and practices offered me the opportunity to lay the foundations of an analysis about why art tends to be considered as exclusively human.

In contrast with this, the last couple of decades have seen a sustained increase in the degree of recognition of non human animal cultures, despite initial reluctance. Especially, in the case of apes and other primates. However, the opposition seems to be bigger in realms such as art or language/communication. Interestingly enough,

¹⁴⁵³ Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". *Heipi shu* [Black cover book] (1994): 85-90.

¹⁴⁵⁴ Liang Shaoji: *Preguntas al Cielo - Questioning Heaven*. (Beijing/Madrid: Gao Magee Gallery, 2012).

and depending on who you ask, the role of last bastion of human uniqueness is usually reserved to one of the other, art or language. As a result, to clarify this tendency, I performed a thorough comparison between the positions of a semiotician/linguist (Thomas Sebeok) and a philosopher/aesthetician (Thierry Lenain). For Sebeok, art had a sensory nature that brought it closer to animals, while language was more intellectual and elevated¹⁴⁵⁵. Conversely, for Lenain art had an element of transcendence that distanced it from other animals, and led him to use the term between quotation marks when it was referred to them¹⁴⁵⁶. Maybe as if art ought to be associated with a soul or spirit. Language, though, was spared of those quotation marks when being debated around animals, regarding proto-symbolic implications and other considerations. In the whole, art or language, there appears to be a propensity to cling onto the last qualitative difference standing, to clutch at straws in order to avoid being hurled to the same boat with the rest of animals.

Accordingly, to discuss art in relation to non human animals has been a delicate and intricate issue, as public lectures tend to remind me. Even examining animal aesthetics is polemic, despite the scientific evidence¹⁴⁵⁷. Therefore art, with capital letters, is yet a more complicated topic in this regard. Some of the artistic branches have been more accessible than others, though. The term animal architecture, for instance, has been around for a while, and without quotation marks¹⁴⁵⁸. My view is that this is linked to the pragmatic conception of architecture, as this makes it a little less transcendent and a realm more readily available to animals. Thus animal architecture, as concept, results less provocative and humiliating.

This lesser resistance could also be associated to the centuries-old trope of the industrious animal/insect, architect and artisan, which I proceeded to examine in relation to Hubert Duprat's collaboration with caddisfly larvae¹⁴⁵⁹. The artist provided precious materials to the larvae and removed their cases, so they built new

¹⁴⁵⁵ Sebeok, Thomas Albert. "Prefigurements of art". *The play of musement*. (Bloomington: Indiana University Press, 1981): 210-59.

¹⁴⁵⁶ Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". *Sociobiology and the Arts*. (Amsterdam: Rodopi, 1999): 239-51.

¹⁴⁵⁷ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". op. cit.; Snaevarr, Stefan. "Talk To the Animals: A Short Comment on Wolfgang Welsch's <<Animal Aesthetics>>". *Contemporary Aesthetics*, 2004.

¹⁴⁵⁸ <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=251> Last Access 19/03/2015

¹⁴⁵⁹ Von Frisch, Karl and Otto Von Frisch. *Animal architecture*. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974).

¹⁴⁵⁹ Chastel, Louis. *Hubert Duprat Theatrum: guide imaginaire des collections*. (Paris: Réunion des musées nationaux, 2002).

ones with the appeal of little jewels. It was fascinating to analyse this last collaboration next to that of Liang Shaoji and the silkworms. Liang considered himself another silkworm among them (or at least, as someone that could be equated to them), but Duprat acted as the master and supreme architect who guided the efforts of his community of little artisans. In addition, Duprat or Liang, each of them had different ways of organising knowledge. Both departed from a similar tiny live unit to conform their cosmologies, yet the French artist opted for segmentation and compartmentalisation instead of the more global, integrating and fluid approach favoured by the Chinese artist. Given this contrast, it was not surprising that Liang advocated more clearly for a higher continuity between humans and other animals, between nature and civilization.

As it could not be otherwise, the final section of the fourth chapter, and of my dissertation, is consecrated to a group of animals that fascinate some and make others feel a little bit uneasy: bowerbirds¹⁴⁶⁰. Their impressive bowers turn everything upside down because of their complex structures and colourful decorations, that confound further the boundaries we have set between humans and other animals; as male bowerbirds even follow baroque and theatrical rules in their arrangements to trigger certain visual illusions¹⁴⁶¹, while female bowerbirds grow an elaborated taste to judge the efforts of their partners. All of which appears to have an essential learned component that is transmitted and modified from generation to generation, and generates distinct artistic styles among different populations¹⁴⁶². In this regard, the gaze of artist Mary Jo McConnell offers an interesting insight into the works of bowerbirds, an outlook that complements the scientific approach. As a meticulous and intuitive observer, in her paintings McConnell records the strategies implemented by particular birds to increase the appeal of their architectures and decorations, which often coincide with the ones she uses herself: the orientation towards light of bowers and objects, the selection of ornaments, the colour palette, the overall composition...

As I have argued in detail in the main text of the thesis, if we take into account bowerbirds it seems difficult to avoid talking about animal art, in spite of the different degrees of complexity between

¹⁴⁶⁰ Frith, Clifford B. and Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. (Queensland: Frith & Frith, 2008).

¹⁴⁶¹ Endler, John A., Lorna C. Endler and Natalie R. Doerr. "Great bowerbirds create theaters with forced perspective when seen by their audience". *Current biology* 20.18 (2010): 1679-84.

¹⁴⁶² Diamond, Jared. "Animal art: variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 83.9 (1986): 3042-46.

the former and human art. Furthermore, to the solid argument provided by bowerbirds we should add the admission of animal art inside museums and galleries (often in association with other kinds of outsider art); the fact that they express themselves through the traces and tracks of their movements (sometimes with a considerable level of awareness); the possession of a certain aesthetics (symmetry, composition, pictorial field, colour choices) that affects their perceptive preferences and pleasurable experiences, or the recognition that artistic intention should not pose an unavoidable theoretical problem (as does not in many historical pieces). In the whole, art should not be treated and considered as the last line of defence facing the siege of other animals, of the threat that endangers our human uniqueness. If we feel (at all) like we need something to define ourselves and to reaffirm our positions, it should be subtler, less categorical.

In these conclusions, I have both summarised and regrouped the ideas that structure this thesis project, pointing to the convergences and interactions between them. Along the decades that constitute the chronological framework of this dissertation occurred relevant changes in the ways in which artists conceived and approached non human animals, in parallel to the evolving attitudes of scientists and the growing concerns of a significant percentage of the society, as I believe I have demonstrated. These changes affected both the positions we assigned to non human animals as well as the ones occupied by us with respect to them, the environment, the planet, and the universe/cosmos.

The starting point I chose to evaluate and interpret the said changes was "the black box inside the white cube" image, that illustrated the encounter and demise of two related and complementary modes of understanding humans and animals in art and science. Humans were light, empty from matter and full of thinking, unmoving in their elevated contemplation of their master plan; animals were dark and solid inside, packed with flesh and biology, incessant in their aimless movements, which seemed to be the only thing they could offer. This delineated a stepwise hierarchy from the floor to the heavens, based on weight (the less, the better), height and posture, in which everything looked in order, even the senses. Then, the black box/white cube encounter initiated a transference that filled humans with viscera and animals with perception. With animals as perceptive subjects and humans on the move (no longer contemplating any master plan), agencies and control were more distributed. There was a shift towards a network of interdependencies and bilateral relations that

extended and enhanced our empathy towards other animals and the environment which, aside from arising our concerns about their vulnerability, made us more aware of our own. We were no longer in total control, not even of our immediate surroundings or of our biology, of our own bodies. Scientists continued erasing the dogmas of the past and gathering new advances, with occasional frictions and steps back in delicate issues; while artists took advantage of their progress and of the presence of live non human animals inside the white cube to open up new perspectives and to approach to theirs, exhausting all possibilities: animals as works of art, animals as audience, animals as interlocutors, animals as artists and collaborators. First, with half a smile and wild expectations; then, taking things back down-to-earth, and to daily life and everyday problems. Maybe, pointing with it to another path that vindicates new ways of using subjectivity and empathy with the aim of approaching animals in general (humans included) and improving both our knowledge about them, and how we meet their needs and preferences.

This dissertation, thus, has thoroughly examined the topic of animals in contemporary art as well as animal art. Thanks to the integration of knowledge from various fields and sources, I believe I have demonstrated both that it is possible to approach non human animals perspectives, and that they do make contributions in the sphere of art. I also hope not only to have interpreted the past, but also to have anticipated the future, at least some of it.

As for the future of my research, the conceptual framework that I have devised can be easily applied, with compelling results, to any other artwork that includes live non human animals. Likewise, there would be another promising field in which to dig deeper, regarding the complementary positions towards others animals adopted by Western and East Asia artists, with the former tending to be more aware of human projections upon animals and to differentiate them from the real animals (thanks to compartmentalisation) and the latter more likely to stress our continuity with them (thanks to a more fluid approach). Finally, if our brain reacts in a very specific way towards animals and, as I have shown, this has affected both art and artists, the same or other of the neuroscientific findings I have turned to could be useful to explore various artistic domains (dreams and their representation, for example, could be a very stimulating topic).

In the whole, and above everything else, I am convinced that I have proved the relevance of this thesis, even beyond the realm of contemporary art. Because, as human animals, we rely in empathy and

perspective-taking (of humans, of animals) in order to think and define our conception of ourselves, and the position we occupy in our most immediate surroundings, the environment, the planet and the universe.

CONCLUSIONES¹⁴⁶³ (TRADUCCIÓN)

En mi proyecto de tesis doctoral he abordado el tema de la presencia y la agencia de los animales no humanos en el arte contemporáneo, así como la evolución y cambios en las actitudes de los artistas hacia dichos animales, para concluir con una exploración audaz e innovadora de la posibilidad de que los animales hagan arte, dentro y fuera del espacio de la galería. El marco cronológico principal de mi tesis abarca, aproximadamente, cinco décadas: desde mediados de los años sesenta hasta la actualidad. En cuanto a mis apoyos teóricos, sus cimientos sin duda se hallarían en el ámbito de la historia del arte. Gracias a mi formación en biología, también he recurrido a algunas disciplinas científicas (etología, primatología, neurociencias...) con el objetivo de enriquecer mi propuesta y de acercarme a la percepción y a los puntos de vista de otros animales. Asimismo, el conglomerado académico y transversal que constituyen los estudios animales me ha ayudado a navegar a través de los diferentes campos y enfoques manteniendo a los animales no humanos y a sus perspectivas en el centro de mis esfuerzos, al mismo tiempo que me permitía esclarecer y desafiar dicotomías como animal/humano, biología/cultura, natural/artificial...

Como punto de partida, opté por la introducción de animales no humanos vivos en el espacio de la galería, realizada por varios artistas durante la segunda mitad de los años sesenta y principios de los setenta. Una situación que he descrito como "la caja negra (animales) en el cubo blanco (galería de arte)", en una meta-imagen prismática y novedosa que ha demostrado ser muy útil como recurso para pensar. A lo largo de las décadas anteriores, los animales habían sido descritos por los conductistas como cajas negras cuyo funcionamiento interno era o bien inexistente, o bien inaccesible para nosotros. Al mismo tiempo, los animales todavía eran percibidos como fardos mecanicistas guiados por el instinto. De acuerdo con ello, atribuirles lo que entonces se creían rasgos exclusivamente humanos (inteligencia, emociones...) se consideraba antropomorfista, y equivocado¹⁴⁶⁴. Mientras tanto, el cubo blanco de la galería de arte había estado reclamando para sí un tipo muy específico de ocupante: un ojo racional, distante

¹⁴⁶³ En estas conclusiones, he limitado el número de referencias para fomentar la claridad, dado que todas las referencias necesarias están incluidas en los capítulos correspondientes y en la bibliografía.

¹⁴⁶⁴ Allen, Colin y Michael Trestman. "Animal Consciousness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Edición Verano de 2014). <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/consciousness-animal/> Último acceso 20 de septiembre de 2014.

e incorpóreo, el partido perfecto para ese espacio sacralizado y aséptico reservado a la élite ¹⁴⁶⁵. Si la noción de la caja negra implicaba negar la subjetividad "humana" a los animales, el concepto del cubo blanco conllevaba el rechazo de la mayor parte de lo animal (cuerpo, biología, fisiología) en lo humano; así como el resto de los sentidos aparte de la visión ¹⁴⁶⁶. Por lo tanto, esto suponía que se había establecido un tipo de brecha específica entre lo animal y lo humano a través de dos áreas distintas. Una brecha que, de alguna manera, iba a ser denunciada y expuesta por medio de las implicaciones de la decisión tomada por estos artistas de introducir animales vivos dentro de la galería. En lugar de reforzar estos patrones, el encuentro caja negra/cubo blanco terminó debilitándolos a ambos, ensanchando las fisuras que habían comenzado a aparecer en sus paredes y superficies.

Posiblemente, estos artistas no situaban las ese tipo de reivindicaciones entre sus principales preocupaciones pero, en cualquier caso, sí que pusieron en movimiento una sucesión de eventos que reveló a los animales no humanos como sujetos que no podían ser ignorados. La segunda mitad de los años sesenta se caracterizaría por un ambiente de cuestionamiento del sistema del arte imperante y de sus tópicos, tales como la obra/objeto de arte ¹⁴⁶⁷. Los animales fueron considerados como un recurso apropiado para reemplazar las presuntamente inmutables y perennes objetos de arte que habían sido sancionados por dicho sistema: estaban vivos, en movimiento, en cambio constante. A su vez, estos animales desviaban parte de la atención hacia el contexto en el que eran exhibidos y hacia las reacciones de los espectadores en relación con ellos, así como hacia las posiciones ocupadas por cada uno de ellos, animales o humanos (o ambos). A su vez, ponían en juego otros sentidos, sus sonidos y olores tenían por fuerza que ser percibidos; tal y como era atestado por miembros descontentos del público, testigos de cómo sus procesos biológicos manchaban el suelo y las paredes del cubo blanco, y corrompían su impoluta atmósfera. Circunstancia, esta última, que contribuyó a aumentar la conciencia sobre las asunciones y prejuicios impuestos por dicho cubo blanco, también sobre los humanos. Después de todo, este cubo blanco era un paradigma que venía acompañado por una cierta ideología que se

¹⁴⁶⁵ O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. (San Francisco: University of California Press, 1999).

¹⁴⁶⁶ Jones, Caroline A. "Sniffing out the subject". *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*. (Chicago: University of Chicago Press, 2005): 391-92.

¹⁴⁶⁷ Lippard, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. (Berkeley: University of California Press, 1997).

hacía pasar por la única posible, mientras trataba de excluir la vida y sus funciones; por ejemplo, la fatiga, beber, comer y sus consecuencias.

De esta forma, los animales no humanos vivos que fueron introducidos por algunos artistas dentro de la galería se dieron a conocer a sí mismos como una incómoda molestia para el cubo blanco, y como sujetos en conflicto con la naturaleza objetual de la obra de arte convencional. De hecho, no sólo se resistieron a las exigencias impuestas por el cubo blanco, sino también a algunas de las expectativas depositadas en ellos por los artistas. Estaban vivos y tenían que ser atendidos, alimentados, limpiados; se movían demasiado (o demasiado poco); cacareaban, chillaban, gorjeaban, graznaban, relinchaban, gruñían... demasiado alto (o muy bajo). En definitiva, ejercían sus preferencias y agencia dentro de los límites y rangos a su disposición y, en ocasiones, esto provocó escándalos, otros problemas o llegó a abrir nuevas posibilidades.

Así pues, en el primer capítulo inicié mi relato con Robert Rauschenberg a quien, en 1963, unos cuantos estudiantes de bellas artes de la Universidad de Yale le intentaron gastar una broma. Estos jóvenes artistas le presentaron un pollo vivo al profesor visitante, como si se tratase de una escultura real que se suponía que él debía juzgar, como si uno de sus *combines* hubiera recobrado la vida¹⁴⁶⁸. Entre aquellos estudiantes se encontraban Chuck Close, Nancy Graves y Richard Serra¹⁴⁶⁹. Poco después Graves y Serra viajaron a Europa, donde se casaron y establecieron durante un par de años. Durante su estancia en Italia, ambos renunciaron a lo que estaban haciendo y a los modos convencionales de representación, arrojaron el contenido de sus respectivos estudios al río Arno, y se rodearon de animales¹⁴⁷⁰. Al parecer, estaban buscando algo más presente, más real, más conectado con la vida. Como consecuencia, el intento de burlarse de las obras y de la trayectoria de Rauschenberg acabaría metamorfoseándose en la primera exposición de Serra, celebrada en 1966 en la galería La Salita de Roma, donde los animales vivos fueron expuestos junto con otros disecados, y con las rústicas jaulas de todos ellos¹⁴⁷¹. Se produjo un

¹⁴⁶⁸ Schimmel, Paul (ed.). *Robert Rauschenberg: combines*. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2005).

¹⁴⁶⁹ Close, Chuck. "Oral history interview with Chuck Close, 1987 May 14-Sept. 30". <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-chuck-close-13141> Último acceso 7 de mayo de 2013.

¹⁴⁷⁰ Close, Chuck. "Nancy Graves". *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. (Nueva York: A.R.T. Press, 1997): 11-38.

¹⁴⁷¹ Serra, Richard. "Serra en conversación con Hal Foster". *Richard Serra: La materia del tiempo*. (Bilbao: Museo Guggenheim, 2005): 23-26.

gran escándalo, incluso con consecuencias jurídicas, y un montón de artistas (directamente relacionados, o no tanto, con el emergente movimiento Povera) incorporaron la presencia de animales vivos al repertorio básico de materiales pobres, industriales y efímeros, que se estaba definiendo en esos momentos como parte de la estética propia de la escena italiana. Por aquel entonces, Jannis Kounellis se destacó proclamando que su objetivo era "presentar", no "representar", y procedió a presentar aves, peces y caballos en varias exposiciones consecutivas que tuvieron lugar en Roma, y a reclamar (con la ayuda del galerista Fabio Sargentini) la utilización de nuevas localizaciones industriales para beneficio del arte contemporáneo¹⁴⁷². En las instalaciones de Kounellis, sin embargo, existía una tensión entre la animación de las obras de arte y la objetificación de los animales, puesto que los segundos solían ser parcialmente inmovilizados (y algunas de sus necesidades desatendidas) para servir a los principios de la composición.

Sin embargo, en esos primeros años no fue ése el único enfoque hacia la introducción de animales no humanos en el espacio de la galería. En el contexto del arte de sistemas y de las teorías de Jack Burnham¹⁴⁷³, hubo también un mayor énfasis en los ciclos, procesos, redes, interconexiones... Hans Haacke subrayó los cambios que se producen en la atmósfera del cubo blanco (temperatura, humedad, corrientes de aire) al mostrar las variaciones que se suceden en la condensación atrapada dentro de un cubo transparente y, en paralelo, exhibió el ciclo de vida de las aves por medio de la instalación *Chickens Hatching*¹⁴⁷⁴ (1969). Unos años más tarde y después de unas cuantas piezas medioambientales, el artista se centró en la crítica institucional, en un movimiento que fue visto por algunos como una prueba de madurez y como un paso atrás por otros. La pareja artística formada por Newton y Helen Mayer Harrison estaba entre los segundos, porque pensaban que Haacke había restringido su comprensión de lo social y de lo político a los asuntos humanos, dejando tras de sí al resto de los seres vivos y al medio ambiente¹⁴⁷⁵. En contraste, los Harrison se habrían dedicado a investigar un tipo bien definido de sistemas: los ecosistemas, con toda su complejidad e interdependencias

¹⁴⁷² Mouré, Gloria. *Jannis Kounellis. Obras, Escritos 1958-2000*. (Barcelona: Polígrafa, 2001).

¹⁴⁷³ Jones, Caroline A. "Hans Haacke 1967. Reconstituting Systems Art". *Hans Haacke 1967*. (Cambridge: MIT Press, 2011): 6-27.

¹⁴⁷⁴ Young, Dennis. *New Alchemy: Elements, Systems, Forces/ Nouvelle Alchimie: Elements, Systemes, Forces*. (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1969).

¹⁴⁷⁵ Schläpfer-Miller, Juanita (ed.). "Helen and Newton Harrison in conversation with Brandon Ballengée". *Transdiscourse 1: Mediated Environments*. (Vienna: Springer, 2011): 45-58.

humano-animales, sus nichos naturales y artísticos y la intención (por parte de los artistas) de mejorar una situación que se estaba deteriorando en todo el mundo. Si Haacke y los Harrison habían recurrido a la ciencia para concebir y dar forma a sus esfuerzos, también lo hizo así Luis Fernando Bedit¹⁴⁷⁶ tras incluir animales no humanos vivos en sus obras después de una estancia en Roma (1967-68) y debido a su fascinación con las propuestas Kounellis, que lo persuadieron para abandonar la pintura ("representación") por la "presentación". De vuelta en Argentina, Bedit comenzó a construir y a exponer laberintos con animales dentro, con la esperanza de que esto convencería a los espectadores de la inteligencia de estas criaturas, en lo que fue otra instancia de perspectivas no humanas asomándose fuera de la caja negra.

A pesar de todos estos desafíos a la ideología y restricciones ejercidas por el cubo blanco, había algunas jerarquías que eran todavía evidentes, como demostraba la presión por objetificar a los animales. Las réplicas llegaron desde el margen. El artista tropicalista brasileño Hélio Oiticica reivindicó la *antropofagia* (la deglución y regurgitación creativa de las influencias occidentales), y también la estética remendada y reciclada de las favelas¹⁴⁷⁷. En estas circunstancias, los loros a los que rodeaba con sus ambientes y experiencias no eran meros signos de puntuación exóticos, sino una llamada a la recuperación de las emociones y de la indolencia, a otra forma de vida alejada de las esquinas y de los bordes afilados de la modernidad. De todos modos, las que finalmente se mostraron dispuestas a ocupar (temporalmente) el lugar de los animales fueron dos mujeres artistas. En 1971 Bonnie Ora Sherk se encerró en una jaula vacía del zoo de San Francisco durante la hora de la comida, y consumió su almuerzo junto a los tigres¹⁴⁷⁸. Además de enfatizar así la continuidad entre ella y los felinos, Sherk aprovechó al máximo la performance al utilizarla para interrogarse a sí misma acerca de la inteligencia, la percepción y las emociones del tigre que decidió quedarse mirándola. En 1974 Fina Miralles remodeló el cubo blanco de la galería Vinçon, en Barcelona, para convertirlo en un zoológico improvisado, y compartió el destino de los otros cuatro animales allí confinados al ocupar una

¹⁴⁷⁶ Rizzo, Patricia. "Biografía documentada". *Luis F. Bedit en el Museo Nacional de Bellas Artes: Obras 1960-1996*. (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996): 282-9.

¹⁴⁷⁷ Oiticica Hélio. "Tropicália: March 4, 1968". *Readings in Latin American modern art*. (New Haven: Yale University Press, 2004): 177-9.

¹⁴⁷⁸ Cavagnaro, Peter. "Q & A: Bonnie Ora Sherk and the Performance of Being". *blook BAM/PFA. Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*. June 12, 2012.

<http://blook.bampfa.berkeley.edu/2012/06/q-a-bonnie-ora-sherk-and-the-performance-of-being.html>
Último acceso 13 de mayo de 2013.

de las cinco jaulas presentes¹⁴⁷⁹. Esta denuncia de las condiciones en las cuales los animales eran entonces mantenidos en los zoos sería seguida, un par de años más tarde, por otra que se ocuparía de los abusos sufridos por las mujeres durante la dictadura de Franco. Sherk y Miralles, cada una a su manera, asociaron pues la difícil situación de los animales no humanos con la de las mujeres; dado que ni unas ni otros eran bien recibidos dentro del elitista cubo blanco.

En este punto, los animales no humanos ya habían cubierto el papel de obras de arte en su incursión dentro del arte contemporáneo, en línea con su previa caracterización como objetos o semi-objetos, aunque animados. Ahora que se estaban revelando a sí mismos como sujetos, también podían actuar como sustitutos de los humanos. Puesto que el cubo blanco era un espacio improntado por la percepción (visual), los artistas comenzaron a especular acerca de los sentidos de otros animales y a dirigirse a esos animales como espectadores (y olfateadores). A menudo, este tipo de sustitución conllevaba un componente de parodia o de humor, buscado o sobrevenido, que en ocasiones provocaba cierta controversia o acusaciones de alentar humillaciones u ofensas inexcusables; debido a que los animales todavía eran vistos como bestias inferiores e indignas, que no debían ser equiparadas con los elevados humanos. Paradójicamente, esta conceptualización transformó a los animales en un estupendo refuerzo mediante el que cuestionar ciertos aspectos del cubo blanco y del modo de percepción que éste promovía. Los animales constituían lo que parecía ser una adición bastante absurda a un esquema preestablecido que se presentaba a sí mismo como absoluto e inmutable, y de acuerdo con las premisas del pensamiento lateral¹⁴⁸⁰, esta adición resultaba ventajosa como forma de desestabilizar el sistema y de encontrar nuevas alternativas. Entre otros motivos, porque además de un cambio normal (de un sujeto por otro) también era como una especie de inversión. Después de todo, en las culturas occidentales los humanos se habían definido a sí mismos por oposición a otros animales, y este hecho implicó que fuera más sencillo desenmascarar las asunciones y sobreentendidos impuestos por el cubo blanco sobre la percepción.

A lo largo del segundo capítulo de esta tesis procedí a examinar las cuestiones antes mencionadas y muchas otras, agrupadas en torno a la frase que elegí como su título: la parábola del bicho raro. Esta expresión alude a la tendencia humana de recurrir a otros como

¹⁴⁷⁹ Parcerisas, Pilar. "La dialéctica natural-artificial en el trabajo de Josefina Miralles. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. (Madrid: Akal, 2007): 76-82.

¹⁴⁸⁰ De Bono, Edward. *Lateral thinking: creativity step by step*. (Nueva York: Harper Colophon books, 1970).

plantillas contra las cuales medimos y comparamos nuestra propia posición en un determinado asunto. El resto de animales parecen ser un caso especial en este sentido, dado que reacciones viscerales como las antes apuntadas sugerían que todavía existía una gran cadena del ser o *scala naturae* remozada en funcionamiento, aunque sólo fuera en un rango informal. Como si la sucesión ordenada y progresiva de criaturas (animales, hombre, seres angelicales) siguiera siendo influyente, con algunos cambios y un toque cósmico. En concreto, los seres angelicales habrían sido reemplazados por los extraterrestres en nuestras reflexiones. Por un lado, estas secuencias o estructuras de poder serían un reflejo de cierto tipo de historias, antiguas y recientes, en las que los seres "inferiores" son engañados por la ilusión o la representación mientras los seres "superiores" saben mucho mejor lo que se hacen, como en el concurso entre los pintores griegos Zeuxis, Parrasio y unas cuantas aves; la escena perruna retratada en la pintura del gramófono de "La Voz de su Amo", o las anécdotas difundidas por algunos anuncios televisivos de teléfonos móviles. Por otro lado estaría la práctica, común y generalizada, de invocar a los alienígenas cuando se intentan abordar problemas como la percepción humana del color, la variedad y el número de nuestros sentidos (y sus posibles alternativas), o nuestros umbrales sensoriales. Alienígenas, éstos, que bien pueden ser extraterrestres (esos pequeños hombrecillos imaginarios, verdes o grises) o terrestres (murciélagos con ecolocación, peces eléctricos, resbaladizas estrellas de mar o eficientes perros sabuesos con apabullantes capacidades olfativas). Por este motivo, la noción "bicho raro" parece una invención adecuada para resumir a todas estas criaturas foráneas, y para plantearse cómo y por qué tantos teóricos y artistas se vuelven hacia ellos con el fin de iluminar nuestras propias posiciones, actitudes o convicciones, como mi argumentación demuestra.

Entre estos teóricos, uno muy notable es el biólogo Jakob von Uexküll (1864-1944), que se ocupó de la ilustración de los mundos sensoriales circundantes (o *Umwelten*) de una miríada de bichos raros, desde su famosa garrapata a moscas, erizos de mar, paramecios, caracoles, cangrejos ermitaños, perros domésticos o incluso biólogos, fisiólogos o astrónomos humanos ¹⁴⁸¹. Las ideas de Uexküll han sido, pues, decisivas para mi investigación, debido a su reivindicación de una biología subjetiva y al impacto que han tenido sus escritos en

¹⁴⁸¹ Von Uexküll, Jakob and G. Kriszat (ilu.). "A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. A Picture Book of Invisible Worlds". *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*. (Nueva York: International University Press, 1957): 5-80.

diversos artistas contemporáneos. Otros de los abanderados de los bichos raros podrían ser el filósofo Thomas Nagel y el zoólogo Donald Griffin, puesto que ambos se habrían ocupado de los murciélagos. Griffin descubrió y describió su ecolocalización, y fue aplaudido por ello. Sin embargo, décadas más tarde, fue condenado al ostracismo por reconocerles conciencia, mente, inteligencia y emociones a los animales no humanos, en una nueva muestra de las reticencias de la comunidad científica de entonces a concederles supuestas capacidades humanas a otros seres, debido a un supuesto temor de caer en el antropomorfismo¹⁴⁸². Nagel utilizó a los murciélagos como un caso de estudio mediante el cual explicar por qué creía que las experiencias de otros animales eran inaccesibles para nosotros¹⁴⁸³. El filósofo acabó insinuando que podría resultar provechosa una renovada implementación de la investigación objetiva. Pero, dados los avances en campos como la neurociencia, mi postura es la contraria. Por lo tanto, en lugar de esto me inclino a recomendar un tipo específico de subjetividad, tal y como es sugerido por los mencionados desarrollos neurocientíficos, y como he argumentado en la sección pertinente del segundo capítulo.

En consonancia con lo anterior, en los años setenta algunos artistas comenzaron a aplicar la estrategia del bicho raro y decidieron crear exposiciones dirigidas a otros animales; como si estuvieran tratando de descubrir y contrarrestar las presiones perceptuales del cubo blanco, y ofrecer algunas alternativas a su elitismo y a su eterna asepsia, a la visión como único sentido a tener en cuenta, y a la omisión del cuerpo. En 1975, en una de sus reflexiones a propósito de la inmortalidad, Gino de Dominicis planeó una exposición cuya entrada estaba restringida: sólo se admitían animales¹⁴⁸⁴. A los espectadores humanos se les invitó allí para que permanecieran fuera de la galería de Lucrecia de Domizio en Pescara, preguntándose por lo que habían percibido en su interior el buey, el asno, la cabra, la gallina, el pavo y el pollo que sí que habían entrado. Un ejercicio de humildad, éste, al que al menos alguno de los asistentes supo verle un lado humorístico. Por su parte, Marcel Broodthaers (1924-76) murió antes de poder llevar a cabo la exposición para perros que había estado diseñando, pero antes había realizado múltiples variaciones de su *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*. En esta meta-institución ficticia, el artista meditó no sólo sobre arte y museos, sino también acerca de la noción de lo que

¹⁴⁸² Griffin, Donald R. *The question of animal awareness: Evolutionary continuity of mental experience*. (Nueva York: Rockefeller University Press, 1976).

¹⁴⁸³ Nagel, Thomas. "What is it like to be a bat?". *The philosophical review* 83, nº 4 (1974): 435-50.

¹⁴⁸⁴ Tomassoni, Italo (ed.). *Gino De Dominicis: Catalogo Ragionato*. (Milán: Skira, 2011).

verdaderamente era un águila. En una de sus secciones/exposiciones, compiló un gran número de águilas figurativas con el fin de distinguir nuestros significados y proyecciones humanas (majestuosidad, grandeza, poder) de las verdaderas aves de presa, que en realidad tenían miedo de las bicicletas¹⁴⁸⁵. De un modo similar a lo que promoverían los estudios animales años después. A la luz de esto, fue una pena que Broodthaers no tuviera el tiempo suficiente como para desarrollar su exposición para perros. Sin embargo, el proyecto fue parcialmente retomado por el autor original de la idea, Dieter Roth, acompañado por Richard Hamilton. Al dúo se le unió un perro local, Chispas Luis, para embarcarse en una colaboración que daría forma a una peculiar muestra pensada para visitantes de dos y de cuatro patas, que sería celebrada en el verano de 1976 en Cadaqués¹⁴⁸⁶. Al final Roth, Hamilton y Chispas Luis utilizaron los hallazgos de Broodthaers (colgar los cuadros a una altura adecuada para un perro corriente, representar temas apreciados por los cánidos) para configurar una iniciativa marcada por el humor y por la rivalidad masculina, según sería dado a entender por los alter-egos perrunos adoptados por los dos artistas humanos. En cualquier caso, los perros convocados por esta exposición resultaban un tanto caricaturescos, y excesivamente visuales. Algo que pareció remediar otra exposición de Jacques Lizène (perfeccionada entre 1974 a 1977), al insistir en el atractivo que los olores tienen para los perros¹⁴⁸⁷. En especial, los biológicos, tales como heces u orina. De esta manera, el asalto de Lizène al cubo blanco contenía a dos de sus peores enemigos: los olores y la biología.

Estas exposiciones de arte para animales no humanos que tuvieron lugar en los años setenta tendían a ser más bien humorísticas, y a permanecer en la superficie del tema, como si fuera más que suficiente con haber tenido una idea así de extravagante. Poco después, este tipo de propuestas pasarían a ser más detalladas, y se dirigirían a animales reales y específicos, y no tanto a esas otras versiones genéricas, cómicas o distorsionadas de ellos. Dado que estas iniciativas posteriores trataban de ser más realistas, se condensaron en obras individuales, en lugar de expandirse en exposiciones completas. Obras de arte, estas últimas, que aparecieron ocasionalmente en los años ochenta, de manera dispersa en los noventa, y empezaron a ser más comunes con el cambio de siglo y ya entrado el

¹⁴⁸⁵ Broodthaers, Marcel. *Der Adler vom Oligozän bis heute*. (Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1972).

¹⁴⁸⁶ Hamilton, Richard and Dieter Roth. *Collaborations of Ch. Rotham*. (Cadaqués: Galería Cadaqués, 1977).

¹⁴⁸⁷ Lizène, Jacques and Marc Renwart. *J. Lizèn: petit maître liégeois de la seconde moitié du XXème siècle, artiste de la médiocrité*. (Bruselas: Atelier 340, 1990).

siglo XXI. Estas piezas orbitarían en torno a algunos ejes y opciones. En cuanto a su concepción y elaboración, podían ser modeladas o adaptadas partiendo de diferentes prototipos, más o menos próximos a los productos de un diseño pragmático o al esquema algo más distanciado del arte con mayúsculas. En el primer caso, podían llegar a considerarse como una respuesta a meras necesidades ergonómicas, tal y como fue formulado por Matthew Fuller¹⁴⁸⁸. En el segundo, la meta final resultaría un tanto más nebulosa. Entrecruzándose e interaccionando con esta doble distinción anterior habría otra adicional, relacionada con la recepción de las obras por parte de los animales. Los artistas podían estar interesados en causar cierto impacto o reacción en dichos animales (su público) y referirse para ello a las peculiaridades de sus respectivas percepciones; o en prestar una mayor atención al bienestar y a la comodidad de los animales implicados, y concentrarse en tratar de mejorarlos. O intentar combinar ambos extremos, tanto la percepción como el bienestar. De hecho, las obras de arte para animales que he analizado serían, más bien, una mezcla compuesta integrada por elementos correspondientes a los cuatro ejes delineados con anterioridad, con matices muy variados y numerosos. Pero la división que he propuesto ayudaría a aclarar el panorama en torno a esta fascinante cuestión, tal y como se refleja en mi disertación.

Un par de casos evidentes de obras que se articulan como un servicio hacia otros animales sería las de ecoartistas como Betty Beaumont y Lynne Hull. En 1980, Beaumont y sus colaboradores arrojaron al océano Atlántico miles de bloques de cenizas de carbón recicladas, con el objetivo de generar un floreciente ecosistema en una localización muy degradada; un cambio que beneficiaría tanto a los peces como a los pescadores¹⁴⁸⁹. La obra, como tal, sólo era accesible para las criaturas submarinas, que conformarían su público principal. Hull, por su parte, practica lo que ella misma llama "arte trans-especies", y su lista de clientes incluye "halcones, águilas, martas de los pinos, águilas pescadoras, búhos, monos araña, salmones, mariposas, abejas, ranas, sapos, tritones, murciélagos, castores, aves canoras, nutrias, damanes, pequeñas especies del desierto, aves

¹⁴⁸⁸ Fuller, Mathew. "Art for Animals". July, 2007. <http://www.spc.org/fuller/texts/8/#sdendnote4anc>
Último acceso 1 de agosto de 2013.

¹⁴⁸⁹ Para información general sobre esta obra, consultar:
http://greenmuseum.org/content/work_index/img_id-382_prev_size-0_artist_id-37_work_id-75.html
Último acceso 5 de agosto de 2013.

acuáticas y seres humanos esporádicos¹⁴⁹⁰". Su motivación original era la de responder a los gigantescos y egotísticos *earthworks* y similares, "las enormes obras de arte macho que había ahí fuera en los desiertos del oeste", dado que lo que ella ansiaba encontrar era un "gesto más femenino que cuidara del paisaje y del medio ambiente¹⁴⁹¹". Hull procedió a crear hidroglifos para que bebieran las pequeñas criaturas, perchas para que se posaran las aves de presa, refugios para martas e islas que cobijaran a diversos seres acuáticos, con la esperanza de reparar algunos de los daños ya causados por los seres humanos a estos animales, y al medio ambiente al completo.

El artista Bill Burns, con su *Safety Gear for Small Animals*, sería un caso mixto¹⁴⁹². Sus miniaturizados y antropomórficos diseños denunciarían tanto la vulnerabilidad de esos pequeños animales como nuestra desproporcionada obsesión por la seguridad humana, así como nuestra tendencia a ocuparnos de todo únicamente en términos humanos. Mientras, en *Augmented Animals* los diseñadores Auger y Loizeau parecen situar a otros animales en el rol de sus clientes, en una reedición de la estrategia del bicho raro y como si quisieran escapar de las limitaciones de un diseño orientado al cliente (humano) y reflexionar acerca de ellas, además de ayudar a sus clientes animales a esquivar los inconvenientes de la evolución a través de la tecnología¹⁴⁹³. Las artistas Elizabeth Demaray¹⁴⁹⁴ y Amy Youngs¹⁴⁹⁵ concibieron, cada una por su lado, proyectos diferenciados que pretendían brindar casas-concha, artificiales y mejoradas, a los cangrejos ermitaños. La comparación entre estas dos propuestas resultó bastante fructífera, puesto que vuelve a poner en un primer plano la necesidad de confiar un poco más en las preferencias y agencia de otros animales en relación con su propio bienestar, incluso si "sólo" se trata de crustáceos.

Entre los artistas que han examinado y explotado formas de atraer y de repeler a otros animales (y, por tanto, sus percepciones) se encuentran Paul Perry, Michel Blazy, Ulf Rollof o Brandon Ballengée.

¹⁴⁹⁰ Hull, Lynne. "Lynne Hull. Creating Trans-species Art and Sculpture for Wildlife". http://eco-art.org/?page_id=7 Último acceso 12 de agosto de 2013. Esta es la página de Hull, y un gran recurso para explorar sus ideas y obras.

¹⁴⁹¹ Hull, Lynne. "How I started making art for wildlife". <http://eco-art.org/?p=560> Último acceso 8 de agosto de 2013.

¹⁴⁹² Para información general sobre Bill Burns, ver: <http://billburnsprojects.com/> Último acceso 12 de agosto de 2013.

¹⁴⁹³ <http://www.auger-loizeau.com/index.php?id=6> Último acceso 19 de agosto de 2013.

¹⁴⁹⁴ Demaray, Elizabeth. "The Hand Up Project: Attempting to Meet the New Needs of Natural Life-Forms". http://www.elizabethdemaray.com/main_all.html?http://www.elizabethdemaray.com/Projects.html Último acceso 21 de agosto de 2013.

¹⁴⁹⁵ Pike-Russell, Vanessa. "Interview with Amy Youngs". *The Crabstreet Journal*. <http://crabstreetjournal.org/wp/blog/tag/3d/> Último acceso 25 de agosto de 2013.

Sus procedimientos, que se habrían apoyado en información científica, implicaban emplear olores, feromonas, comida, colores o luces específicas... Además, habría otras obras más relacionadas con la creciente preocupación acerca de los intereses y el bienestar del resto de animales. En torno a 2004, Lucy Kimbell empezó a fantasear con una obra de arte que habría de ser juzgada por ratas, *Rat Evaluated Artwork*¹⁴⁹⁶. Sin embargo, para la artista la idea supuso una larga batalla consigo misma, dado que se sentía escindida entre consideraciones éticas y estéticas. Batalla, ésta, durante la que acabaron pesando un poco más las primeras, ya que Kimbell no se sentía cómoda con el hecho de forzar a las ratas a permanecer en la galería. En su lugar, acabó organizando un evento para familias y mascotas, y una conferencia.

Por último, pero no menos importante, estaría la película de Rachel Mayeri *Primate Cinema: Apes as Family*¹⁴⁹⁷ (2011), que funciona como un perfecto resumen y como culminación del segundo capítulo de esta tesis. El plan consistía en hacer una película para chimpancés en cautividad. Para ello, la artista trabajó codo con codo con la psicóloga Sarah-Jane Vick y con los cuidadores de los chimpancés para garantizar que el proyecto contara con un respaldo científico sólido. Un proyecto que pretendía, a partes iguales, tanto entretener a los simios como mejorar sus vidas a través del enriquecimiento de su entorno en el zoológico. La protagonista del filme (una chimpancé hembra ficticia y enculturada) actuaba como un símbolo del encuentro primate, humano-chimpancé, que Mayeri trataba de promover. La instalación definitiva dentro de la galería incluía múltiples pantallas, dos de ellas reproduciendo (lado a lado) la película pensada para los chimpancés y sus reacciones, y en una sala contigua (llena de libros relacionados con la obra) otro monitor de televisión mostraba el *Making of* del proyecto: una compleja pieza multi-pantalla para una mente humana multi-pantalla, un *mise en abyme* no sólo por su configuración y estructura, sino también por su contenido. Un resultado un poco menos "chimpancétrico" de lo que la artista hubiera deseado; puesto que éramos nosotros, los seres humanos, los que podíamos bien atravesar ese meta-laberinto de imágenes, bien perdernos irremediablemente en sus recovecos¹⁴⁹⁸.

¹⁴⁹⁶ Baker, Steve. "'Tangible and Real and Vivid and Meaningful': Lucy Kimbell's *Not-Knowing* about Rats". *Animal Encounters*. (Leiden: Brill, 2009): 197-218.

¹⁴⁹⁷ <http://rachelmayeri.com/blog/2011/04/18/primate-cinema/> Último acceso 26 de diciembre de 2013.

¹⁴⁹⁸ He abordado en detalle esta obra tanto en el segundo capítulo de esta tesis como en este artículo: Cortés Zulueta, Concepción. "How Does a Snail See the World? Imagining Non-Human Animals' Visual

Una vez que los artistas habían introducido animales no humanos en el cubo blanco de la galería de arte, y esas cajas negras se hubieran revelado a sí mismas como sujetos que percibían, era sólo cuestión de tiempo que esos mismos artistas se pusieran a explorar la posibilidad de algún tipo de comunicación. La llamada con los nudillos en la parte externa de la caja ya había recibido una respuesta desde el interior, por lo que el siguiente paso fue el de intentar un diálogo. Por este motivo, dediqué el tercer capítulo de esta tesis a investigar el papel de los animales como interlocutores en el arte y en la cultura contemporánea, tal y como había sido tratado por los artistas y estudiado por los científicos; así como las tentativas de carácter experimental que perseguían traducir los mundos sensoriales y las experiencias de otros animales a nuestros propios términos humanos.

Como manera de vertebrar el contenido del capítulo, me fijé en un libro escrito por el etólogo Konrad Lorenz, cuyo título original en alemán (y también en español) era *Er redete mit Vieh, den Vögeln und den Fischen*: hablaba con las bestias, los pájaros y los peces¹⁴⁹⁹. Esta frase alude a los poderes del legendario anillo del rey Salomón, que le permitían hablar con y entender a los animales. No obstante, Lorenz sostiene que la ciencia y la observación le confieren poderes similares a los del anillo, sin necesidad de ningún artilugio mágico. Algunos de los ejemplos propuestos por el científico me resultaron útiles para delimitar las idas y venidas comunicativas entre los seres humanos y otros animales; ya que contienen tanto humanos hablando "animal" (se trate de cacatúo, grajillo o anadés), como animales hablando "humano" (como el cuervo Roa cuando pronunciaba una llamada de alarma humana). En 1959, Lorenz apenas insinuaba lo que, décadas más tarde, iba a ser comprobado. Esto es, que algunos animales iban mucho más allá de la mera imitación repetitiva y vacía a la que tendíamos a restringir sus esfuerzos para comunicarse con nosotros; oralmente, en el caso de los loros (o córvidos) y gestualmente, en el caso de los simios no humanos.

El título original de Lorenz también me dio las secciones en las cuales iba a dividir la mayor parte del tercer capítulo, en función de los animales o grupo de animales con los que los diferentes artistas trataban de dialogar: bestias, pájaros o "peces"¹⁵⁰⁰; en la tierra, en el aire o en el agua. Por otro lado, no es una coincidencia que el

Umwelten". *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*. (Lovaina: Leuven University Press, 2013): 263-79.

¹⁴⁹⁹ Lorenz, Konrad. *Hablaba con las bestias, los peces y los pájaros*. (Barcelona: Tusquets, 1999).

¹⁵⁰⁰ Por razones estructurales, estos "peces" incluyen algunos que no lo son biológicamente, como las ballenas. Dado que ésta no es una tesis de biología, invoco la comprensión del lector en este punto.

etólogo me proporcionara la columna vertebral de este capítulo, dado que los artistas implicados recurren a los avances científicos en campos como la etología, primatología, psicología, biología evolutiva, etc., para diseñar y cimentar sus propuestas.

Por ejemplo, el artista Nicolas Primat asistió al menos a una conferencia de primatología, y construyó una exposición al completo (*Demo Bonobo*) en torno a las ideas del biólogo evolucionista (y primatólogo) Frans de Waal¹⁵⁰¹. Primat aspiraba a ensamblar una comunicación significativa con otros primates (bonobos, babuinos, monos ardilla) gracias a nuestro parentesco evolutivo, a la similitud de nuestros cuerpos, emociones y gestos. Intentó integrarse en grupos de primates no humanos como si estuviera cohabitando con tribus foráneas, con otras lenguas y culturas que se veía obligado a aprender. Unos esfuerzos que se entienden mejor si los consideramos en el contexto de los métodos puestos en práctica, en la actualidad, por primatólogos como Barbara Smuts¹⁵⁰², o asimismo del legado de los simios parlantes: Washoe y su familia chimpancé¹⁵⁰³, Koko y Michael (gorilas), Kanzi y Panbanisha (bonobos) o Chantek (orangután).

Las investigaciones de Irene Pepperberg con Alex¹⁵⁰⁴ (un loro gris africano) fueron esenciales para la artista Rachel Berwick y su colaboradora y experta en aves Sue Farlow¹⁵⁰⁵. Pepperberg utilizó la técnica de modelo/rival para enseñar a Alex el significado de las palabras humanas, y cómo responder a preguntas. Como este método se basaba en interacciones sociales, asumía que el loro tenía habilidades sociales, una capacidad que en el pasado se les había negado a menudo a los animales no humanos. Berwick y Farlow emplearon la misma técnica con Papetta y Apekiva, una pareja de loros amazónicos (una amazona de frente azul y una alinaranja). La idea implicaba enseñarles a hablar y a entender maipure, un lenguaje sudamericano largo tiempo perdido cuyas últimas palabras habían sido pronunciadas por un loro, como presuntamente Alexander von Humboldt había atestiguado en sus diarios¹⁵⁰⁶. Después, las Amazonas fueron exhibidas dentro de una instalación-aviario, como prueba viviente de la confusión en cuanto a

¹⁵⁰¹ Brechet, Pascal. "Nicolas Primat - Demo Bonobo (1ere partie)".

<http://www.youtube.com/watch?v=IA-hI6KmZmU> Último acceso 24 de enero de 2014.

¹⁵⁰² Smuts, Barbara. "Encounters with animal minds". *Journal of Consciousness Studies* 8.5-7 (2001): 293-309.

¹⁵⁰³ Fouts, Roger, y Stephen Tukul Mills. *Next of kin: What chimpanzees have taught me about who we are*. (Nueva York: William Morrow, 1997).

¹⁵⁰⁴ Pepperberg, Irene M. *The Alex studies: cognitive and communicative abilities of grey parrots*. (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

¹⁵⁰⁵ Farlow, Sue. "Bearers of a Lost Language". *ParrotChronicles*, 2002

<http://www.parrotchronicles.com/features/maypore/maypore.htm> Último acceso 16 de febrero de 2014.

¹⁵⁰⁶ Esta presunción no es precisa, pero discuto en detalle esta cuestión en la sección correspondiente.

los límites entre naturaleza y cultura, lenguaje y biología. Si lo que quería Berwick era que los pájaros hablaran, el filósofo y músico David Rothenberg quería que cantaran, y cantar con ellos (con su clarinete), para poder hacer música juntos¹⁵⁰⁷. Rothenberg desafió a los científicos para que aclararan por qué el canto de los pájaros no podía considerarse música, y reivindicó que hacer música también era placentero para las aves; una afirmación que podía coexistir con las explicaciones evolutivas y pragmáticas del canto de los pájaros, como la competitividad masculina. Según la experiencia del filósofo, cuando tocaba música con las aves sí que establecía un diálogo intuitivo con ellas, y se creaba algo nuevo y distinto que era más que la suma de sus partes.

Otras criaturas con las que era posible hacer música conjuntamente eran las ballenas, aunque era una empresa difícil debido al factor subacuático. Fue a principios de los años setenta cuando Roger Payne dio a conocer y popularizó las canciones de las ballenas¹⁵⁰⁸, y las empleó para abogar por su causa y detener la caza abusiva, añadiendo de este modo las voces de los cetáceos al debate. Sus misteriosas vidas en las profundidades oceánicas y sus melodías submarinas capturaron la imaginación de la época, e inspiraron a artistas como Jim Nollman, quien trató de emprender una larga colaboración musical con los cetáceos como forma de fomentar una comunión con la naturaleza¹⁵⁰⁹. Décadas más tarde, Louis Bec centraría su atención en los peces eléctricos, y en concreto en los peces nariz de elefante (*Gnathonemus petersii*). Dado que estos peces eléctricos se comunicaban y percibían su entorno por medio de pulsos eléctricos débiles, la intención del artista era ofrecerles la oportunidad de contribuir con sus voces a las redes de comunicación global, que también eran posibles gracias a la electricidad¹⁵¹⁰. La compleja epistemología fabulatoria de Bec hallaba en estos peces un nodo fundamental de la relación animal-máquina-hombre, puesto que eran capaces de conducir y transmitir tanto sus *Umwelten* sensoriales como sus comunicaciones a través del mismo medio (electricidad). Un medio, la electricidad, que a su vez era un componente crucial del funcionamiento de nuestras células y de las redes de comunicación

¹⁵⁰⁷ Rothenberg, David. *Why Birds Sing: A Journey into the Mystery of Bird Song*. (Nueva York: Basic Books, 2006).

¹⁵⁰⁸ Payne, Roger S. and Scott McVay. "Songs of humpback whales". *Science* 173.3997 (1971): 585-97.

¹⁵⁰⁹ Nollman, Jim. *The Beluga Café: My Strange Adventure with Art, Music, and Whales in the Far North*. (Toronto: Key Porter Books, 2002).

¹⁵¹⁰ Bec, Louis. "Les Stimulogues. Le *Gnathonemus petersii*: Electricfish". *noema*. <http://noemalab.eu/ideas/essay/les-stimulogues/> Último acceso 17 de marzo de 2014.

contemporáneas (como internet); y una continuidad, esta última, que insinuaba la posibilidad de una conexión futura más directa, tal vez incluso cerebro a cerebro, tal y como fue apuntado por la obra de artistas como Antony Hall¹⁵¹¹.

Mientras escribía este tercer capítulo centrado en los animales como interlocutores, se me planteó un panorama intrigante relacionado con cómo, en los años sesenta y a lo largo de los setenta, habían convergido varias maneras de construir puentes hacia nuevas perspectivas. Los caminos que se tomaron parecen coincidir con la *scala naturae* remozada que he esbozado con anterioridad: otros animales, humanos, seres o realidades extraterrestres. En 1969 los seres humanos alcanzaron la luna por primera vez. Ese mismo año, Allen y Beatrice Gardner publicaron en la revista *Science* su informe acerca de los avances que habían obtenido "enseñando una lengua de signos a un chimpancé¹⁵¹²", es decir, a Washoe. Algunos vincularon ambos eventos, y Roger Fouts incluso llegó a expresar su entusiasmo por poder hablar con Washoe con palabras como éstas:

Me sentía como si hubiera paseado por la luna con Washoe. Durante miles de años, los humanos han fantaseado en los mitos y leyendas acerca de la posibilidad de hablar con animales, y ahora estamos cumpliendo ese sueño. Fue tremendamente excitante ser un compañero inmediato en esta rompedora conversación¹⁵¹³.

Roger Payne también reconoció una asociación de ideas similar y aludió, en un mismo párrafo, tanto a la comunicación extraterrestre como a los "saludos" de los cetáceos, en un flexi-disc que en 1979 fue distribuido por la revista *National Geographic* con esas "canciones de la ballena jorobada":

La grabación que todos vosotros escucháis ahora fue llevada al espacio exterior a bordo de una nave espacial Voyager. El motivo de la inclusión de un mensaje tan extraño, uno entre muchos saludos de la Tierra, es que hay una remota posibilidad de que en algún momento durante los próximos mil doscientos millones de años (la esperanza de vida de la nave) otra civilización [¿errante en el?] espacio pueda encontrar esta botella arrojada hacia el océano cósmico y descifre este mensaje de la Tierra. Esa idea paraliza mi corazón. Las canciones de las ballenas, durante tanto tiempo confinadas bajo las bóvedas del mar, en un periodo de tan sólo veinte años han atravesado su superficie, flotado sobre la tierra, conquistado los corazones de su ancestral enemigo, el hombre, y están ahora ligadas a un

¹⁵¹¹ Hall, Antony y Rikke Hansen. "Enki – Human to Fish Communication". *Antennae* 13 (Verano 2010): 29.

¹⁵¹² Gardner, R. Allen, y Beatrice T. Gardner. "Teaching sign language to a chimpanzee". *Science* 165.3894 (1969): 664-72.

¹⁵¹³ Fouts, Roger y Stephen Tukul Mills. *Next of kin: What chimpanzees have taught me about who we are*. (Nueva York: William Morrow, 1997): 104.

viaje de mil doscientos millones de años que las difundirá por toda la galaxia¹⁵¹⁴.

Ir más allá de los límites de lo que entonces era conocido, familiar, podía significar tanto discutir las preferencias en cuanto a colores de un grupo de chimpancés¹⁵¹⁵ como caminar sobre la superficie de la luna; tanto imaginar las oscuras vidas de las colosales ballenas en los fríos y densos abismos oceánicos como enviar mensajes amistosos a los extraterrestres a través del universo (canciones de ballenas incluidas). Pero cuando se aproximaron los años ochenta, los cimientos de todo ese castillo en el cosmos (y en las simas) se tambalearon y cayeron, al menos en parte. La exaltación propia de aquella era había impulsado las cosas demasiado lejos y demasiado rápido, y las consecuencias negativas de ese apresuramiento convergieron con la oposición de quienes todavía pensaban que los animales tenían que permanecer en su sitio, a una distancia apropiada de los humanos. Una circunstancia, ésta, que Fouts habría vinculado con los intereses económicos y políticos que se estaban beneficiando de formas específicas de explotación animal.

En cualquier caso, como he resumido más arriba y presentado en detalle en el cuerpo principal de mi disertación, a lo largo de los años noventa y principios del siglo XXI, artistas como Primat, Berwick, Rothenberg, Bec, adoptaron y adaptaron las posiciones y actitudes de las décadas precedentes, incorporando a sus prácticas las novedades propiciadas por el conocimiento científico. En combinación con esta inclinación, que sería compartida por todos ellos, entre estos artistas existirían otras filiaciones o rasgos en común. En concreto, aprecio un énfasis en lo corporal, así como en los aspectos no verbales de la comunicación (gestos, las emociones que transmite una determinada postura o energía física). También habría una cierta reivindicación de la subjetividad y de la intuición. Todo ello, quizás, para compensar el excesivo peso y relevancia que habitualmente se le daría a un entendimiento más aséptico e intelectual del lenguaje, del habla y de la comunicación; como si éstos estuvieran confinados en el interior de otro cubo blanco. En este contexto, el hecho de proponer un diálogo con otros animales era una forma de subrayar estos sesgos y deficiencias. Posteriormente, se haría posible tratar de traducir a otros animales abordando más de un dominio de manera simultánea, e integrando varios de ellos dentro del mismo marco artístico o conceptual. Como, por ejemplo, hizo Temple Grandin cuando trazó una

¹⁵¹⁴ Payne, Roger. "Songs of the Humpback Whale". *National Geographic* (January 1979): 24.

¹⁵¹⁵ Lenain, Thierry. *Monkey painting*. (London: Reaktion, 1997): 98-99.

detallada analogía entre las particularidades intelectuales y sensoriales causadas por su autismo, y las de otros animales ¹⁵¹⁶; o Marcus Coates, que consiguió incorporar en una sola obra (*Dawn Chorus*, 2007) el metabolismo, la percepción del tiempo, las sensaciones somáticas y las dimensiones sociales de las aves. Como si estuviera encarnando, décadas más tarde, lo que Jakob von Uexküll había imaginado como uno de los futuros propósitos del arte: el de iluminar el camino de la biología subjetiva al propiciar el acercamiento de los científicos a las experiencias y mundos perceptuales de otros animales ¹⁵¹⁷.

Hasta este punto, en los tres primeros capítulos de mi tesis había examinado los diversos roles que se les habían asignado a los animales no humanos en el interior y en los alrededores del cubo blanco del arte contemporáneo: los de obras de arte, espectadores e interlocutores. Pero quedaba por cubrir uno muy importante, el de artistas. Para poder cumplir con los requisitos exigidos por el puesto, los animales tenían que ser agentes, así como colaboradores habituales. En el nivel más básico, esto suponía que habían de moverse para actuar, para expresarse, para dejar un rastro. Debido a que "si no te mueves, eres una seta", como uno de mis profesores de biología aseguró en una clase de taxonomía: una frase que he reciclado como título de mi cuarto capítulo. Si no te mueves puedes ser confundido con un hongo, o con una planta, que por lo general no suelen desplazarse de manera apreciable. Por el contrario, el movimiento tiende a definir a los animales, nos "anima". Por lo tanto, no debería ser una sorpresa el que muchos artistas hayan prestado una estrecha atención al movimiento de los animales y a sus consecuencias. Ni tampoco que este cuarto y último capítulo sea el más extenso y exhaustivo de mi tesis, como consecuencia de que mi motivación original y el impulso detrás de este proyecto fue el de explorar las contribuciones hechas por otros animales al arte contemporáneo; puesto que sería como agentes, colaboradores y artistas como habrían realizado sus intervenciones más significativas.

Mi estrategia para lidiar con el movimiento y la agencia de los animales era sacar partido de una influyente performance del humano Joseph Beuys junto al coyote Little John: *I like America and America likes me* ¹⁵¹⁸ (Nueva York, 1974). En esta pieza reconocí un punto de inflexión que se hacía eco de las actitudes anteriores hacia los

¹⁵¹⁶ Grandin, Temple y Catherine Johnson. *Animals in translation: Using the mysteries of autism to decode animal behavior*. (Londres: Bloomsbury Publishing, 2006).

¹⁵¹⁷ Von Uexküll, Jakob. *Ideas para una Concepción Biológica del Mundo*. (Madrid: Calpe, 1922): 74-75.

¹⁵¹⁸ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys, Coyote*. (London: Thames & Hudson, 2008).

animales (pre-1974) y anticipaba el futuro (post-1974) con respecto a este asunto. Una valoración, esta última, que se diría corroborada por el sustancial número de respuestas artísticas que la acción de Beuys y Little John había suscitado con los años.

En mayo de 1974, Beuys llegó a Nueva York desde Düsseldorf, fue envuelto en fieltro, transportado en una ambulancia a la galería René Block, y pasó tres días encerrado en su cubo blanco con un coyote macho, y con una serie de elementos (fieltro, cayado, linterna, guantes, triángulo musical, paja, *Wall Street Journals*), alternando fases rituales tremendamente ordenadas con otras no estructuradas. A continuación, se invirtió el viaje inicial y el artista voló de vuelta a Alemania. Su negativa a pisar suelo americano era una protesta en contra de la guerra de Vietnam, y en contra de otros problemas como los abusos históricos hacia los nativos americanos, quienes estaban representados y simbolizados por el coyote.

El impacto de la obra fue notable, aunque había (y sigue habiendo) una cierta tendencia a resaltar ciertas características de la performance en contraposición con otras: sus rasgos épicos, el enfrentamiento entre el hombre y el coyote, los riesgos a los que presuntamente se expuso Beuys, el ritual y la conciliación chamánica, los roles simbólicos y espirituales personificados por el coyote... En contraste, existen otras interpretaciones recientes mucho más plácidas, que señalan que el coyote (supuestamente salvaje) tenía un nombre (Little John) y un propietario¹⁵¹⁹, insisten en la naturaleza juguetona de algunas de las interacciones, y en la existencia de intervalos de reposo y de entendimiento mutuo entre Little John y Beuys¹⁵²⁰. A la calma propia de este otro relato de la acción, se le sumaría la tendencia a enfatizar la individualidad del coyote (Little John) en lugar de limitarse a considerarlo como un representante genérico de su especie, de los pueblos indígenas de América, de lo salvaje, o como un símbolo de cualquier otra idea o conjunto de ideas. Algo que podría estar relacionado con la ya mencionada exposición de águilas planteada por Broodthaers, quien había tratado de separar los significados que proyectábamos sobre estas aves de las rapaces reales en sí mismas. La cuestión era airear la dominante aura de peligro y violencia excesivos que con frecuencia había definido la obra, y encararla con otro punto de vista en mente.

¹⁵¹⁹ Even a collar, as I could ascertain in Helmut Wietz's documentary about the action.

¹⁵²⁰ Williams, David. "Inappropriate/d others: or, the difficulty of being a dog". *TDR/The Drama Review* 51.1 (2007): 92-118.

A su vez, este mismo tipo de actitud se podría rastrear en las respuestas artísticas a *I like America and America likes me* a las que me referí previamente. Una muy temprana correspondió a Rose Finn-Kelcey y a dos urracas, que en 1976 habitaron durante dos días el escaparate de una galería londinense¹⁵²¹. A pesar de compartir en parte la atmósfera mística de la pieza con el coyote, esta performance fue un poco más terrenal. Las urracas eran pájaros cotidianos, y las interacciones entre ellas y la mujer no estuvieron marcadas por el rígido ritual que encuadró las idas y venidas de hombre y coyote. Otra performance posterior de Kira O'Reilly y de la cerdita vietnamita Deliah podría ser considerada como la pacificación definitiva de la acción de Beuys y Little John: *Falling Asleep with a Pig*¹⁵²² (2009). Como su título indica, mujer y cerdita convivieron y durmieron juntas en el espacio de la galería por un período prolongado de horas. Todas las necesidades de Deliah fueron cuidadosamente evaluadas y atendidas, al ser O'Reilly plenamente consciente de la naturaleza no consensual de la presencia de la cerdita en la galería, y al estar tratando de promover la mayor simetría posible. En conjunto, la performance fue apacible y más bien doméstica, un encuentro más que una lucha, y subrayó los aspectos que compartían las dos hembras (dormir, el descanso, los sueños, entre otros) que habían sido omitidos por completo en la narración que orbitaba en torno de la propuesta de Beuys. Esto no significa que esos aspectos estuvieran totalmente ausentes de la acción de Beuys. Un segundo análisis, promovido por el tipo de respuestas artísticas que he reseñado, reveló su existencia a una cierta distancia de los focos y del centro de atención principal. Por ejemplo, cosas como Beuys y Little John jugando con la pareja de guantes, o relajándose en el montón de paja acumulado cerca de la ventana. Por lo que parece, sería esta dirección la que Nicolas Primat estaría también explorando cuando se declara inspirado por la trayectoria del artista alemán.

A la inversa, otras reacciones artísticas frente a *I like America and America likes me* habrían optado por magnificar su componente violento, incluso hasta llegar a la distorsión y a la caricatura. Tal es el caso, en mi opinión, de *I bite America and America bites me* de Oleg Kulik (Nueva York, 1997), una revisión de la pieza de Beuys pero con el artista ruso asumiendo el papel de Little John, y comportándose como un perro rabioso. Se exageró hasta el

¹⁵²¹ Battista, Kathy. *Renegotiating the body: feminist art in 1970s London*. (Nueva York: IB Tauris, 2013): 58-9.

¹⁵²² <http://www.artscatalyst.org/projects/detail/interspeciescornerhouse/> Último acceso 8 de julio de 2014.

extremo el dispositivo de seguridad (barras, cadenas, trajes acolchados), y daba la impresión de que la performance era algo así como una escenificación de un intercambio tipo "ojo por ojo" entre Rusia y Estados Unidos. De un modo similar pero contrapuesto, en 2008 Diane Borsato ideó otra performance (registrada como un videoarte) en la que respondía al exceso de drama, grandiosidad y épica atribuido a la pieza de Beuys, pero la artista no lo hizo exagerando todavía más dichas coordenadas, sino invirtiéndolas. Borsato reubicó el cubo blanco en su dormitorio y metamorfoseó el coyote en un gato; en concreto, en su propia gata¹⁵²³. Su actitud era una forma de desplazar el eje de la discusión acerca de nuestras relaciones con el resto de animales: desde el ámbito simbólico y elevado (que tan extendido había estado anteriormente) al interior de nuestros hogares, a los animales reales que tratábamos a diario.

Precisamente, varias obras de arte habrían abordado el tema de nuestra convivencia con otros animales por medio de la evocación del concepto de una casa. En *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen* (documenta X, 1997), Carsten Höller y Rosemarie Trockel presentaron una casa dividida en la que el público podían contemplar a una familia de cerdos por detrás de un espejo unidireccional¹⁵²⁴. Tanto la instalación como la ristra de preguntas planteada por los artistas en el catálogo, instaban a la reflexión sobre temas como el pasado y el presente de la vetusta asociación entre cerdos y humanos, o sobre las intersecciones entre la explotación comercial de los animales criados para la alimentación y la de los cuerpos de las mujeres o de los trabajadores vulnerables. Cuestiones que teníamos muy cerca, en casa, pero que de todos modos tendíamos a evitar. Otra obra previa que contaba con la palabra "casa" en su título había sido *A House Divided* (Berlín, 1989) de Mark Thompson¹⁵²⁵. Si Höller y Trockel eligieron a los cerdos para su proyecto, Thompson optó por unos insectos que también habían mantenido una relación sostenida en el tiempo con los humanos: las abejas. El artista convirtió el cubo blanco en uno amarillo por medio de la utilización de la cera de dichas abejas, y construyó una colmena transparente dentro de la galería que permitía la observación de las idas y venidas de estos insectos sociales, quienes se alimentaban a

¹⁵²³ <http://dianeborsato.net/projects/three-performances-after-joseph-beuys-marina-abramovic-and-bonnie-sherk/> Último acceso 21 de junio de 2014.

¹⁵²⁴ Höller, Carsten and Rosemarie Trockel. *A House for Pigs and People/Ein Haus für Schweine und Menschen*. (Colonia: W. König, 1997).

¹⁵²⁵ Stiles, Kristine and Peter Howard Selz, (eds.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. (Los Angeles: University of California Press, 1996): 632.

uno y otro lado del muro de Berlín, por aquel entonces muy próximo a caer. Al igual que el espejo unidireccional, la colmena transparente era una ventana para evaluar nuestra conexión con los demás animales, y para reconsiderar la brecha que habíamos situado entre ellos y nosotros. De hecho, Thompson se acercó a este tema en línea con el tono épico a menudo atribuido a Beuys: introdujo su cabeza en la colmena, sin estar del todo seguro acerca de cómo iban a reaccionar las abejas. Curiosamente, esta acción obtuvo una respuesta similar a la de Kira O'Reilly en *Sleeping in a Bee Hive*, de Bärbel Rothhaar¹⁵²⁶ (2004-6). En esta otra obra la colmena se hallaba en el dormitorio de Rothhaar, y dentro de la caja transparente sólo había una escultura de cera de la cabeza de la artista. De nuevo, una propuesta más sosegada realizada por una mujer artista que recalca un tipo de continuidad más "hogareña" entre nosotros y el resto de animales.

A pesar del enfrentamiento que en ocasiones había puesto en escena la acción de Beuys y Little John, la pieza también aludía a esa continuidad apuntada más arriba. Durante la fase ritual, el artista alemán ofrecía una y otra vez la empuñadura del cayado al coyote, como si estuviera solicitando su participación. Asimismo, Beuys incorporó a la performance un juego con la pareja de guantes que Little John improvisó en un momento dado; un juego que delineó la creciente confianza entre los dos machos y moldeó el desarrollo de su relación. Para el hombre, el coyote era un colega escultor, como demostró al dar la bienvenida a todas las intervenciones planteadas desde el lado canino. De este modo, Beuys abriría el camino a muchas otras colaboraciones artísticas entre seres humanos y otros animales, en las cuales los segundos también contribuirían al proceso creativo. Un ejemplo destacado sería *The Mended Spiderweb series* de Nina Katchadourian, un grupo de obras que la artista produjo durante el verano de 1998 en Pöytä, Finlandia, como parte de una sección más grande de su trayectoria denominada *Uninvited Collaborations with Animals*¹⁵²⁷. Con la intención de ayudar a las arañas, Katchadourian se propuso reparar con paciencia (y un llamativo hilo rojo) las telas de araña dañadas que se encontraba en los alrededores de su cabaña. En teoría, sus intenciones eran buenas, pero le sorprendió comprobar que sus intervenciones no fueron bien recibidas por esos artrópodos de 8 patas, que procedieron a expulsar las estridentes hebras foráneas para dejarlas en un montoncito en el suelo, bajo las telas. En lugar de

¹⁵²⁶ http://www.baerbel-rothhaar.de/en/bienen_01.html Último acceso 5 de agosto de 2014.

¹⁵²⁷ <http://www.ninakatchadourian.com/uninvitedcollaborations/spiderwebs.php> Último acceso 2 de septiembre de 2014.

imponer su voluntad humana a estos diminutos seres, la artista respetó sus agencias y decidió construir su proyecto en torno a ellas. Una elección que modificaría nuestra habitual tendencia a dar prioridad a las soluciones humanas de los problemas de los animales y del medio ambiente, incluso aunque dichas soluciones ignoraran las preferencias y agencias de los organismos implicados.

Si colaboraciones artísticas como las entabladas por Katchadourian con las arañas eran de tipo esporádico y no se prolongaban en el tiempo, otras se expandían para abarcar toda una vida. Ése sería el caso de William Wegman y Man Ray, Fay Ray, Batty, Chip, Bobbin, Candy, Flo o Topper, la saga de perros weimaraner del artista ¹⁵²⁸. A principios de los años setenta, las espontáneas interferencias de Man Ray en los videos de Wegman acabaron por marcar tanto el contenido de las cintas como la deriva de su carrera, que se orientaría hacia una colaboración de carácter permanente con sus diversos perros; a pesar de las reticencias iniciales del humano implicado. Con el paso de los años, sus vídeos, libros, películas y fotografías, todos ellos co-creaciones cooperativas, se convertirían en una cautivadora declaración acerca de la relación perro/humano, gracias a la cual se podía presenciar la emergencia y la maduración de un vínculo, los cambios provocados por el envejecimiento, la subsiguiente pérdida y duelo, y su alivio parcial debido a la yuxtaposición de otra vida, de otro ciclo, que no borraba ni reemplazaba el anterior. En línea con esto, se podía descubrir una nueva faceta de *I like America and America likes me*. En la performance tenías a Little John y a Beuys, un coyote y un humano, un canino y un primate. De acuerdo con esto, si te centrabas en la confianza creciente que se iba estableciendo entre hombre y coyote durante los días sucesivos, podías relacionar su progreso con una referencia a la domesticación y a la evolución conjunta de humanos y perros. Un proceso que no habría sido (como los estudios actuales sugieren) tan unilateral como hemos querido creer durante mucho tiempo, ya que tanto los humanos como los perros se habrían domesticado mutuamente, y por lo tanto, contribuido a los cambios resultantes en unos y otros.

Tal y como mi exposición demuestra, la transformación experimentada por las actitudes de los artistas hacia los animales no humanos daría cuenta de nuevas formas de conceptualizar nuestras interacciones con ellos, en línea con una nueva percepción de nuestra posición y rol en el medio ambiente en su conjunto, en las redes que

¹⁵²⁸ McHugh, Susan. "Video dog star: William Wegman, aesthetic agency, and the animal in experimental video art". *Society and Animals* 9.3 (2001): 229-52.

constituirían los ecosistemas. Como si ya no hubiera un "hombre al mando" o en el puesto de control, sino un complejo circuito de interdependencias, un nuevo mundo de posibles agencias a considerar. En realidad, a finales de los años setenta y principios de los ochenta el propio Beuys fue un pionero en cuanto a la introducción de las preocupaciones relacionadas con el medio ambiente en las instituciones políticas europeas. El artista fue uno de los fundadores de Los Verdes alemanes (*Die Grüne*) e incluso llegó a ser uno de sus candidatos para las elecciones europeas¹⁵²⁹. Previamente, en 1969 ya se había declarado a sí mismo miembro, portavoz y líder de un *Partido para todos los animales*, que él mismo había creado. En sus obras y actividades políticas Beuys trató de dar voz a otras agencias, a otros animales, pero al mismo tiempo se impuso a sí mismo como su representante, y hasta cierto punto dictó las palabras de éstos. Este sería el punto de inflexión que mencioné más arriba, la mezcla de posturas pasadas y futuras que creo detectar en Beuys, y la razón por la cual encuentro *I like America and America likes me* tan valiosa como referencia o patrón de la primera mitad de mi cuarto capítulo. La pieza se hacía eco y era sucesora de las décadas precedentes, pero también anticipaba y engendraba el futuro, tal y como se manifestaría después en la multiplicidad de agencias y mundos perceptuales que considerarían después las obras de artistas como Katchadourian, Primat, Mayeri, Coates, Bec y muchos otros.

En los últimos años, algunos académicos han prestado una atención especial a las agencias no humanas, sean animales o no. Ése sería el caso de la Teoría del Actor-Red¹⁵³⁰ o de la materia vibrante de Jane Bennett¹⁵³¹. Esta tendencia ha abierto el panorama, puesto que ahora cualquier agencia puede ser examinada y tenida en consideración, y no sólo las humanas. Sin embargo, no me sentía del todo conforme con la homogeneización que lo anterior parecía suponer para los animales. Sus agencias podían tenerse en cuenta, sí, pero más o menos en la misma medida que las de una roca o un martillo; probablemente como forma de eludir las debilidades del vitalismo. Por eso consideré necesario discutir algunas de las ideas de Bennett y de Latour, como hice en la sección correspondiente de esta tesis, y conseguir un compromiso para "mis" animales. Esto, basándome en que creía estar sintiendo una conexión y reconociendo algo (más), peculiar, en las

¹⁵²⁹ Beckmann, Lukas. "The Causes Lie in the Future". *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. (Nueva York: Distributed Art Publishers, 2001): 91-112.

¹⁵³⁰ Latour, Bruno. *Reassembling the Social-An Introduction to Actor-Network-Theory*. (Nueva York: Oxford University Press, 2005).

¹⁵³¹ Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. (Durham: Duke University Press, 2010).

obras creadas por dichos animales. Hallé una respuesta al leer cómo, para Bennett, el poder humano era una especie de poder de las cosas en el que la materia se habría organizado de una manera más compleja. Pensar en esa complejidad me hizo recordar que compartimos cierto tipo de estructuras organizadas con muchos otros animales: cerebros. Con algunos de ellos incluso compartimos unas células muy especiales, las neuronas espejo, que estarían implicadas en la lectura y en la imitación de los movimientos animales, y posiblemente también serían responsables o estarían asociadas con la empatía. De acuerdo con lo anterior, esta continuidad podría hacernos sentir conectados, intelectual y físicamente, a los movimientos de otros animales o a sus trazos, a sus huellas; tal vez, puede que incluso a un nivel emocional. Esto sería consecuente con la observación que hice al comentar las opiniones de Nagel. Esto es, que podría ser provechoso buscar y promover una cierta subjetividad, basada en los conocimientos actuales acerca de nuestro cerebro, con el fin de acercarnos a las perspectivas y experiencias de otros animales.

Si tenemos en cuenta esa conexión que sentimos hacia los movimientos de otros animales, y hacia sus trazos, no debería ser una sorpresa la gran cantidad de artistas que han centrado sus prácticas en estas cuestiones. En este punto, para organizar sus esfuerzos opté por clasificar sus obras en función del medio conquistado por los animales involucrados: aire, agua o tierra.

Un caso precoz de interés artístico hacia el vuelo de las aves fue el de Jan Dibbets en *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* (1969), quien realizó una aproximación conceptual a este tema¹⁵³². Dibbets, supuestamente, moldeó el territorio de un macho de petirrojo en Vondelpark (Ámsterdam) y lo hizo desplazando poco a poco los postes con los que había marcado sus límites. La escultura, según lo declarado por el artista, estaba formada por las líneas invisibles trazadas en el aire por los vuelos y los movimientos del pájaro dentro de su territorio virtual. Por lo tanto, ésta sólo podía ser imaginada y percibida a través de la documentación que habría sido preparada y expuesta por Dibbets. Los artistas, sin embargo, no se limitaron a seguir las trayectorias de las aves en el exterior, sino que también las introdujeron dentro del cubo blanco. Se diría que hay algo así como un cierto embeleso lírico en la idea de una bandada de pájaros (o de mariposas) garabateando en el aire dentro de una galería de arte,

¹⁵³² Dibbets, Jan. *Roodborst territorium / Sculptuur* 1969. *Robin Redbreast's Territory / Sculpture* 1969. *Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture* 1969. *Rotkehlchenterritorium / Skulptur* 1969. (Nueva York y Colonia: Siegelau/Walter König, 1970).

tal y como habría sido explorado por las obras de Jannis Kounellis, Mark Dion, Damien Hirst, Bik Van der Pol... Pero una de las más renombradas sería *from here to ear* de Céleste Boursier-Mougenot, que habría sido presentada en varias versiones diferentes tras su debut en el PS1, Nueva York, en 1999¹⁵³³. La instalación requería acomodar a un grupo de pinzones en el espacio de la galería, con guitarras como perchas y platillos como contenedores de agua y alimentos. Las aves vivían y volaban por el entorno, y los sonidos que producían eran amplificados, llenando el aire y generando una atmósfera peculiar y sinestésica, en la que la música subrayaría los movimientos de las aves e influiría en el estado de ánimo general, humanos incluidos.

El agua, una vez más, supondría dificultades extra, pero esto no habría impedido que los artistas escudriñaran los movimientos de los peces. El mismo Boursier-Mougenot realizó una pieza con peces de colores (*fishyedrones*, 2011). Otra sería *02.07.2000*, una performance de Zhu Ming en Changchun, China, en la que el artista untó una sustancia luminiscente tanto en su cuerpo desnudo como en el de un pez que nadaba dentro de un tanque, destacando los movimientos de ambos en la oscuridad. Sin embargo, el caso más notable tal vez se corresponda con una serie de obras de Ken Rinaldo ejecutadas en colaboración con algunos ejemplares de peces luchadores de Siam (*Betta splendens*). Una colaboración que se inició en 1993 y que culminaría en 2004 con *Augmented Fish Reality*¹⁵³⁴. Rinaldo diseñó sucesivos hábitats móviles para los peces que podían ser controlados e impulsados por todo el espacio de la galería mediante los desplazamientos de los luchadores, bien estuvieran colgados del techo o rodando por el suelo. Los tanques facilitaban interacciones más simétricas entre peces y seres humanos, y un mejor acceso a sus acuáticos *Umwelten* gracias al uso de cámaras y de proyecciones en directo.

El videoartista Sam Easterson también ha utilizado cámaras para seguir a muchos animales que se moverían sobre y dentro de la tierra, como vacas, cerdos, ovejas, cabras, bisontes, caribúes, lobos, armadillos, escorpiones, lagartos, tortugas, arañas, grillos... Montaba las cámaras sobre ellos y a continuación presentaba las grabaciones resultantes con la menor edición y post-producción posibles¹⁵³⁵, con la intención de ofrecer una visión íntima de sus vidas. Por lo tanto, resultaba más sencillo e inmediato empatizar con los

¹⁵³³ Bianchini, Samuel. "Listenings Working: Céleste Boursier-Mougenot in Conversation with Samuel Bianchini". *Céleste Boursier-Mougenot: États Seconds*. (Dijon: Les presses du réel, 2008): 127-31.

¹⁵³⁴ <http://kenrinaldo.com/> Último acceso 10 de octubre de 2014.

¹⁵³⁵ Andreyev, Julie [entrevista con Sam Easterson]. "People Respond to Images that Provide Hope". *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture* 21 (Verano 2012): 69-73.

animales, y entender cómo se apoyaban en sus diversos sentidos, o qué tipo de cosas captaban su atención. Otros artistas han aprovechado los deambuleos de los caracoles (boredomresearch) o filmado las idas y venidas de las hormigas (Rivanne Neuenschwander, Donna Conlon, Sean Dockray). Yukinori Yanagi, por su parte, no blandía una cámara pero, de rodillas, habría registrado los viajes de una única hormiga con un lápiz o cera de color rojo en la mano, revelando así un patrón definido y los intentos del insecto social de volver a su hormiguero¹⁵³⁶. Incluso una criatura tan pequeña, pues, podía expresar sus preferencias a través de las huellas de sus movimientos.

Tal y como habría sido insinuado por Yanagi, las huellas y los trazos de los movimientos animales podían transformarse en las líneas de un dibujo, o en pinceladas. Si te mueves, no eres una seta, eres un trazo, una línea, una pincelada, y te estás expresando a ti mismo. Algunas veces, estas pinceladas habrían sido directamente producidas por los propios animales no humanos. Por ejemplo, el dúo artístico formado por Olly y Suzi trató de incorporar a sus pinturas las huellas y las impresiones (incluso los mordiscos) de diversos animales salvajes en peligro de extinción. Pero también ha habido animales no humanos que podrían considerarse como pintores en un sentido más estricto del término. Por este motivo, he incluido en mi tesis una "historia abreviada de la pintura realizada por animales no humanos", prestando especial atención a los simios, perros y elefantes. Simios como Congo, el chimpancé que hizo posible que Desmond Morris efectuara sus estudios sobre *La biología del arte*¹⁵³⁷. Así como la familia de Washoe; los gorilas Koko y Michael, o los otros "pintores simios" enumerados por Thierry Lenain¹⁵³⁸. Perros como Tillie, con sus lienzos arañados, o como Donnie, con sus composiciones geométricas de animales de peluche. Elefantes como Siri, quien convenció a David Gucwa de que tenía algo dentro de su cabeza, y que fue capaz de traducir sus emociones en dibujos fluidos o punzantes, dependiendo del día¹⁵³⁹; o como los elefantes tailandeses en paro con quienes *ecolaboraron* Komar y Melamid¹⁵⁴⁰. En todas las líneas o pinceladas de estos animales reconocemos algo familiar, no aleatorio, que sugiere que hay alguien

¹⁵³⁶ Weintraub, Linda. "Obeying Ants: Yukinori Yanagi". *In the making: creative options for contemporary art*. (Nueva York: Distributed Art Publishers, 2003): 236-43.

¹⁵³⁷ Morris, Desmond. *La biología del arte: un estudio de la conducta en la ejecución de pintura de los grandes monos y su relación con el arte humano*. (México: Siglo XXI Editores, 1971).

¹⁵³⁸ Lenain, Thierry. *Monkey painting*. (Londres: Reaktion, 1997).

¹⁵³⁹ Gucwa, David and James Ehmann. *To whom it may concern: An investigation of the art of elephants*. (Nueva York: Norton, 1985).

¹⁵⁴⁰ Fineman, Mia and Komar & Melamid. *When elephants paint: The quest of two Russian artists to save the elephants of Thailand*. (Nueva York: Perennial, 2000).

detrás de los trazos, un sujeto detrás de los gestos. En algunas ocasiones se trataría de la emoción, amplios y alegres bucles, o zigzags energéticos; en otras sería la composición: el equilibrio de la simetría, la organización de los diversos elementos, el reconocimiento del campo pictórico... Síntomas, todos ellos que apuntarían a la existencia de una estética propia en los animales no humanos, en continuidad con la nuestra¹⁵⁴¹. Si sumamos estos síntomas a la capacidad de representación figurativa (como demostrarían los dibujos de pájaros, flores o bayas realizados por la chimpancé hembra Moja), la inferencia resultante sería que ciertos animales están mucho más cerca de nosotros de lo que pensamos, en lo que a las cuestiones estéticas y artísticas se refiere.

Aquí, de nuevo, se desvanece la brecha entre lo animal y lo humano, puesto que dominios que se habían creído exclusivamente humanos también parecen estar presentes en otros animales; al menos, parcialmente. El arte sería uno de esos dominios, como el lenguaje o la cultura. En relación con esto, en los últimos apartados de esta tesis analicé las obras de un par de artistas chinos para clarificar estas cuestiones por medio de sus colaboraciones con otros animales. En *A Case Study of Transference* (1994) Xu Bing "tatuó" a una pareja de cerdos (macho y hembra) con falsas palabras en inglés y con caracteres chinos inventados¹⁵⁴², porque sentía que su cópula demostraría la victoria de la "naturaleza" sobre la "cultura". En lugar de ello, el artista se encontró con que ambas eran inextricables entre sí. Los cerdos sí que se aparearon delante de un avergonzado público, a pesar de que el proceso resultó ser más complejo de lo previsto, ya que (como nosotros) ellos también habían sido moldeados por la cultura, la suya y la nuestra. Abordar esta performance me permitió discutir las culturas no humanas, y cómo algunos primatólogos japoneses fueron los que introdujeron este concepto, al no estar lastrados por una religión y/o tradición que separara por completo a los humanos del resto de animales.

Alrededor de 1989, Liang Shaoji se volvió hacia los gusanos de seda, y empezó lo que desde entonces ha sido un compromiso de por vida con estos insectos¹⁵⁴³. Debido a su experiencia previa en las técnicas textiles y en las artes tradicionales, el artista estaba buscando la forma de eludir la distinción entre arte y artesanía, y encontró la

¹⁵⁴¹ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". *Contemporary Aesthetics*, 2004.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243> Último acceso 18 de marzo de 2015.

¹⁵⁴² Xu Bing. "Yang zhu wenda [Raising pigs: A Q&A]". *Heipi shu* [Black cover book] (1994): 85-90.

¹⁵⁴³ Liang Shaoji: *Preguntas al Cielo - Questioning Heaven*. (Beijing/Madrid: Gao Magee Gallery, 2012).

respuesta en el hilo de seda. Un hilo que era tanto origen como historia, materia y concepto, biología y cultura, arte y vida. El artista empatizaba con los mundos, ciclos de vida, esfuerzos y emociones de estas pequeñas criaturas, y comenzó a pensar en sí mismo como si fuera otro gusano de seda. Después de todo, gusano de seda o humano, ambos animales habían evolucionado juntos durante milenios, y los dos artistas dedicaban su vida a crear, y, natural o artificial, Liang no podía encontrar diferencias significativas entre los tejidos urdidos por los seres humanos y las tramas que formaban el capullo del gusano de seda. Así pues, las ideas y prácticas de Liang me ofrecieron la oportunidad de sentar las bases de un análisis acerca de por qué el arte tiende a considerarse como exclusivamente humano.

En contraste con esto, el último par de décadas ha visto un aumento sostenido en el grado de reconocimiento hacia las culturas de los animales no humanos, a pesar de las reticencias iniciales. Sobre todo en el caso de los chimpancés y de otros primates. Sin embargo, la oposición parece ser mayor en ámbitos como el arte, o el lenguaje y la comunicación. Resulta muy interesante el hecho de que, en función de a quién le preguntes, se suela reservar el rol de último bastión de la singularidad humana a uno u otro, arte o lenguaje. Como consecuencia, y para aclarar esta cuestión, llevé a cabo una comparación exhaustiva entre las posiciones de un semiólogo/lingüista (Thomas Sebeok) y las de un filósofo/esteticista (Thierry Lenain). Para Sebeok, el arte tenía un carácter sensorial que lo acercaba a otros animales, mientras que el lenguaje era más intelectual y elevado¹⁵⁴⁴. Por el contrario, para Lenain el arte tenía un componente de trascendencia que lo distanciaba del resto de animales, lo que llevó al filósofo a utilizar el término entre comillas cuando lo refería al resto de animales¹⁵⁴⁵. Quizás incluso como si el arte hubiera de estar asociado con un alma o espíritu. Al lenguaje, sin embargo, no le aplicaba esas mismas comillas cuando lo discutía en torno a otros animales, en relación con implicaciones proto-simbólicas y otras consideraciones. En conjunto, arte o lenguaje, se diría que existe una propensión a aferrarse a la última diferencia cualitativa que continúe en pie, y a agarrarse a un clavo ardiendo para evitar ser arrojado al mismo barco junto con el resto de animales.

De acuerdo con esto, la discusión del dominio del arte en relación con los animales no humanos ha sido una cuestión delicada y

¹⁵⁴⁴ Sebeok, Thomas Albert. "Prefigurements of art". *The play of musement*. (Bloomington: Indiana University Press, 1981): 210-59.

¹⁵⁴⁵ Lenain, Thierry. "Animal Aesthetics and Human Art". *Sociobiology and the Arts*. (Amsterdam: Rodopi, 1999): 239-51.

compleja, como las reacciones a mis conferencias suelen recordarme. Resultaría incluso polémico el hecho de examinar la estética de otros animales, a pesar de las evidencias científicas¹⁵⁴⁶. Por lo que, en este sentido, el arte con mayúsculas sería un tema aún más complicado. No obstante, algunas de las ramas artísticas habrían sido más accesibles que otras. El término arquitectura animal, por ejemplo, lleva un tiempo en circulación, y sin necesidad de comillas¹⁵⁴⁷. Mi impresión es que esto estaría vinculado a la concepción pragmática y técnica de la arquitectura, dado que esto rebaja un tanto su trascendencia y lo convierte en un dominio más accesible para los animales. De este modo, la noción de la arquitectura animal, como concepto, resultaría menos provocativa y humillante.

Esta menor resistencia también podría estar asociada al tópico del animal o el insecto industrioso, arquitecto y artesano, que procedí a examinar en relación con la colaboración de Hubert Duprat con las larvas de frigánea¹⁵⁴⁸. Este artista proporcionó materiales preciosos a las larvas y les quitó sus vainas, de manera que éstas construyeron otras nuevas con el atractivo de pequeñas joyas. Fue fascinante el poder analizar esta última colaboración junto con la de Liang Shaoji y los gusanos de seda. Liang se consideraba a sí mismo como otro gusano de seda (o al menos, como alguien equiparable a ellos), pero Duprat actuaba como el maestro y arquitecto supremo que guiaba los esfuerzos de la comunidad de pequeños artesanos. Además, Duprat o Liang, cada uno de ellos tenían diferentes formas de organizar el conocimiento. Ambos partían de una pequeña unidad viva, bastante similar, para conformar sus cosmologías; pero el artista francés optaba por la segmentación y la compartimentación en lugar de por el enfoque más global, integrado y fluido favorecido por el artista chino. Según este contraste, no era de extrañar que Liang defendiera con mayor claridad una continuidad más vehemente entre los seres humanos y los demás animales, entre naturaleza y civilización.

Como no podía ser de otra manera, la sección final del cuarto capítulo, y de mi tesis, estaría consagrada a un grupo de animales que fascinan a algunos y que hacen que otros se sientan un poco incómodos:

¹⁵⁴⁶ Welsch, Wolfgang. "Animal Aesthetics". op. cit.; Snaevarr, Stefan. "Talk To the Animals: A Short Comment on Wolfgang Welsch's <<Animal Aesthetics>>". *Contemporary Aesthetics*, 2004. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=251> Último acceso 19 de marzo de 2015.

¹⁵⁴⁷ Von Frisch, Karl y Otto Von Frisch. *Animal architecture*. (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974).

¹⁵⁴⁸ Chastel, Louis. *Hubert Duprat Theatrum: guide imaginaire des collections*. (París: Réunion des musées nationaux, 2002).

los pájaros pergoleros¹⁵⁴⁹. Sus impresionantes pérgolas ponen todo patas arriba debido a sus complejas estructuras y coloridas decoraciones, que difuminan aún más los límites que hemos establecido entre los seres humanos y los demás animales; los pergoleros macho incluso siguen reglas barrocas y teatrales en sus composiciones con las que activan ciertas ilusiones visuales¹⁵⁵⁰, mientras las hembras cultivan un gusto elaborado con el que juzgan los esfuerzos de sus compañeros. Todo lo cual parece tener un componente fundamental que ha tenido que ser aprendido, y que se transmitiría y modificaría de generación en generación, dando lugar estilos artísticos que variarían entre las diversas poblaciones¹⁵⁵¹. A su vez, la mirada de la artista Mary Jo McConnell ofrecería una interesante interpretación de las obras de los pergoleros, en un tipo de perspectiva que complementaría el enfoque científico. Al ser una observadora meticulosa e intuitiva, McConnell registraría en sus pinturas las estrategias implementadas por algunas de los pájaros individuales para aumentar el atractivo de sus arquitecturas y decoraciones; estrategias que a menudo coincidirían con las que utiliza ella misma: la orientación de las pérgolas y de los objetos con respecto a la luz, la selección de los adornos, la paleta de colores, la composición en su conjunto...

Tal y como he argumentado en detalle en el texto principal de la tesis, si tenemos en cuenta a los pergoleros parece difícil evitar hablar sobre la existencia de arte en otros animales, a pesar del diferencia de grado que habría entre éste y el arte humano en cuanto a su complejidad. Asimismo, al sólido argumento que nos proporcionarían los pergoleros le tendríamos que sumar el hecho de que haya obras de arte animal que han sido y son admitidas dentro de los museos y galerías (a menudo vinculadas con otras clases de arte marginal); el que los animales se expresen a través de las huellas y de los trazos de sus movimientos (en ocasiones con un considerable nivel de conciencia); la posesión de una cierta estética (simetría, composición, campo pictórico, opciones de color) que afectaría a sus preferencias perceptivas y al carácter placentero de algunas de sus experiencias, o el reconocimiento de que la intención artística no debería suponer un obstáculo teórico insoslayable (como no lo hace en muchas piezas históricas). En general, el arte no debe ser tratado y considerado

¹⁵⁴⁹ Frith, Clifford B. and Dawn W. Frith. *Bowerbirds: Nature, Art & History*. (Queensland: Frith & Frith, 2008).

¹⁵⁵⁰ Endler, John A., Lorna C. Endler and Natalie R. Doerr. "Great bowerbirds create theaters with forced perspective when seen by their audience". *Current biology* 20.18 (2010): 1679-84.

¹⁵⁵¹ Diamond, Jared. "Animal art: variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 83.9 (1986): 3042-46.

como si fuera la última línea de defensa frente al asedio de otros animales, o como el arte animal fuera una amenaza que pone en peligro nuestra singularidad humana. En el caso de que sintiéramos que necesitamos algo específico para definirnros y reafirmar nuestras posiciones, ese algo debería ser más sutil, menos categórico.

En estas conclusiones, he resumido y reagrupado las ideas que estructuran este proyecto de tesis, señalando las convergencias y las interacciones que se darían entre ellos. A lo largo de las décadas que constituyen el marco cronológico de esta disertación se han producido cambios relevantes en las maneras en las cuales los artistas concebían y se acercaban a los animales no humanos, en paralelo con las cambiantes actitudes de los científicos y la creciente preocupación hacia dichos animales por parte de un porcentaje significativo de la sociedad, como creo haber demostrado. Estos cambios afectaron tanto las posiciones que habíamos asignado a los animales no humanos, como a las ocupadas por nosotros con respecto a ellos, al medio ambiente, al planeta y al universo/cosmos.

El punto de partida que elegí para evaluar e interpretar dichos cambios fue la imagen de la "caja negra en el cubo blanco", que ilustraría el encuentro y la desaparición de dos modos, relacionados y complementarios, de entender a los humanos y a los demás animales en el arte y la ciencia. Los humanos eran ligeros, vacíos de materia y rellenos de pensamiento, inmóviles en su elevada contemplación de su propio plan maestro; los animales eran oscuros y sólidos por dentro, repletos de carne y de biología, incesantes en sus movimientos sin rumbo, que parecían ser lo único que podían ofrecer. Esto delineaba una jerarquía en escalera desde el suelo hasta los cielos, organizada en función del peso (cuanto menos, mejor), la altura y la postura, en la que todo parecía en orden, incluso los sentidos. Entonces, el encuentro entre la caja negra y el cubo blanco inició una transferencia que colmó a los humanos de vísceras y a los animales de percepción. Con los animales como sujetos perceptivos y los humanos en movimiento (ya no contemplaban plan maestro alguno), las agencias y el control estaban más distribuidos. Se produjo una deriva hacia una red de interdependencias y de relaciones bilaterales que ampliaron y mejoraron nuestra empatía hacia otros animales y el medio ambiente. Lo que, aparte de provocar que nuestras preocupaciones se ocuparan de su vulnerabilidad, nos hizo más conscientes de la nuestra. Ya no ostentábamos el control absoluto, ni siquiera de nuestro entorno más próximo o de nuestra biología, de nuestros propios cuerpos. Los científicos continuaron borrando los dogmas del pasado y reuniendo

nuevos avances, con ocasionales fricciones y pasos atrás respecto a cuestiones delicadas; mientras que los artistas aprovechaban sus progresos y la presencia de animales no humanos vivos en el interior del cubo blanco para abrir nuevas perspectivas y acercarse a las de ellos, agotando todas las posibilidades: animales como obras de arte, animales como espectadores, animales como interlocutores, animales como artistas y colaboradores. En un primer momento, con media sonrisa y expectativas desmesuradas; a continuación, poniendo de nuevo los pies en la tierra, y trayendo las cosas de vuelta a la vida y problemas cotidianos. Quizás, señalando así otro camino que reivindicaba nuevas formas de usar la subjetividad y la empatía para acercarnos a los animales (humanos incluidos) y mejorar tanto nuestros conocimientos sobre ellos, como nuestra manera de atender sus necesidades y preferencias.

Esta tesis, pues, ha examinado a fondo el tema de los animales en el arte contemporáneo, así como el arte animal. Gracias a la integración de conocimientos procedentes de diversos campos y fuentes, creo haber demostrado tanto que es posible acercarse a las perspectivas de los animales no humanos como que éstos hacen contribuciones a la esfera del arte. También espero no sólo haber interpretado el pasado, sino anticipado el futuro, al menos en parte.

En cuanto al futuro de mi investigación, el marco conceptual que he desarrollado puede aplicarse con facilidad y eficacia a cualquier otra obra de arte que incluya animales no humanos vivos. Asimismo, habría otra posible área en la que profundizar, vinculada a las posiciones complementarias hacia los demás animales adoptadas por los artistas occidentales y los de Asia Oriental; con una cierta tendencia en los primeros a ser más conscientes de las proyecciones humanas sobre otros animales y a distinguirlas de los animales reales (gracias a la compartimentalización), y siendo los segundos más propensos a subrayar nuestra continuidad con ellos (gracias a un enfoque más fluido). Por último, si nuestro cerebro reacciona de una manera muy específica hacia los animales y, como he mostrado, esto ha afectado tanto al arte como a los artistas, los mismos hallazgos neurocientíficos a los que he recurrido (u otros nuevos) podría ser útiles para explorar diversos ámbitos artísticos (los sueños y su representación, por ejemplo, podrían resultar un tema muy estimulante).

Por encima de todo, estoy convencida de haber probado la pertinencia de esta tesis, puede que incluso más allá del ámbito del arte contemporáneo. Porque, como animales humanos, nos basamos en la empatía y en tratar de adoptar otras perspectivas diferentes a la

nuestra (de otros seres humanos, de otros animales) para definir y pensar acerca de nuestra concepción de nosotros mismos, y de la posición que ocupamos en nuestro entorno más inmediato, en el medio ambiente, en el planeta y en el universo.